


741

Vorschule

der

musikalischen Composition.

Mit steter Bezugnahme auf den Choral
insbesondere für den Unterricht der Schulamts-Präparanden

bearbeitet

von

Emil Postel,
Cantor und Lehrer in Parchwitz, correspondirendem Mitgliede der schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur.

Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen und einer Beilage von hundert Chorälen.

Langensalza,
Schulbuchhandlung des Thüringer Lehrer-Vereins.
1856.

Vorwort.

Ein genügender Unterricht in der Compositions-Lehre war bis gegen den Anfang unseres Jahrhunderts nur für denjenigen erreichbar, welcher das Glück hatte, zu den Füßen eines bewährten Meisters der Tonkunst zu sitzen, und dessen mündliche Unterweisung zu genießen; denn die vorhandenen Lehrbücher waren so dunkel und unverständlich abgefaßt, daß sie wohl einen Jeden zurückzuschrecken im Stande waren, der nicht bereits eine namhafte Stufe der geistigen Ausbildung erreicht hatte.

Allmählig durchdrang der Geist der neueren Pädagogik auch dieses Gebiet, und förderte klarere Werke zu Tage.

Daniel Gottlob Türk versuchte in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen" einen faßlicheren Unterricht in der Harmonie-Lehre. Doch ließ auch dieses Buch, sofern es als Leitfaden zur Unterweisung von Anfängern dienen sollte, außerordentlich viel zu wünschen übrig, und wer in seinen jüngeren Jahren versucht hat, es durchzuarbeiten, wird wissen, wie sauer ihm dies geworden ist.

Da erscholl die Kunde, daß Johann Bernhard Logier sechs- bis siebenjährige Kinder mit wunderbarem Erfolge in der musikalischen Composition unterweise, und mit Begier griff Jedermann nach seinem ausdrücklich „für Schulen" bestimmten „Lehrbuche der musikalischen Composition. Wirklich waren in demselben die Lehren so einfach und klar vorgetragen, daß sie — wenn auch nicht gerade gewöhnlichen siebenjährigen —

so doch geweckten Schülern jugendlichen Alters verständlich gemacht werden konnten. Dennoch stellten sich gar bald auch die Mängel seines Systems heraus, und mit Recht wurde demselben vorgeworfen, daß es eigentlich eine Abrichtung statt der Durchbildung des Schülers herbeiführe.

Endlich den letzten Jahrzehnten war es vorbehalten, die musikalische Welt mit einem wahrhaft unschätzbaren Werke zu beglücken, indem Adolf Bernhard Marx „die Lehre von der musikalischen Composition" herausgab, ein Buch vom höchsten musikalischen und pädagogischen Werthe, das so leicht nicht übertroffen werden dürfte.

Während aber Marx für seine Lehre einen schon vielseitig vor- und durchgebildeten Jünger voraussetzt, sind viele Lehrer in der Lage, solche Schüler in die Grundlehren der musikalischen Composition einführen zu müssen, welche erst im Beginne ihrer geistigen Entwickelung begriffen sind. Dies ist namentlich der Fall mit denjenigen, welche dem mühevollen Geschäfte der Präparanden-Bildung sich unterziehen. Seit mehr als zwanzig Jahren gehörte ich zu diesen, und hatte es mit einer großen Menge von Knaben und Jünglingen zu thun, deren Fassungskraft noch äußerst schwach war, und die keinen Gewinn von einem Unterrichte haben konnten, der in anderer, als einer vollkommen elementarischen Weise dargeboten wurde. Das Ziel durfte nicht hoch gesteckt werden, denn in den meisten Fällen mußten die ersten Stufen der Unterweisung wiederholt durchgenommen werden, bevor an ein einigermaßen sicheres Weiterschreiten zu denken war. Häufig mußten sogar Schüler von sehr geringen musikalischen Talenten unterrichtet werden, und doch war die zu verwendende Zeit höchst beschränkt. Alles irgend Entbehrliche mußte daher bei Seite gelassen, jede Weitschweifigkeit mußte vermieden werden.

Daher konnte auch das ausdrücklich für den Präparanden- (und Seminar-) Unterricht bestimmte „Praktisch-theoretische Lehrbuch der musikalischen Composition von Friedrich

Wilhelm Schütze," so verdienstlich diese Arbeit ist, nicht befriedigen. Eine drei Druckseiten lange Abhandlung über den Begriff „Musik"; eine zwei und dreißig Seiten füllende Rhythmik, ehe der Schüler zur Bildung der C-dur-Tonleiter gelangt, mithin Satz- und Periodenbildung ohne Töne; — eine Modulationslehre von dreißig Seiten; — überhaupt ein Unterricht, der über zweihundert Seiten des Lehrbuches einnimmt, ehe der Schüler an die Betrachtung und Bearbeitung eines Chorals gelangt: eine solche Anordnung, der zufolge schwächere Schüler gar nicht bis zu dieser ihrer Hauptaufgabe kommen, ist für den Präparanden-Unterricht nicht zweckmäßig.

Nach meiner Ueberzeugung muß der Choral sobald als möglich in den Vordergrund gestellt werden, und auf dieser Anschauung beruht das Eigenthümliche des gegenwärtigen Lehrganges, den ich hierdurch meinen verehrten Amtsbrüdern darbiete.

Bei der hohen Wichtigkeit des Chorals für das Studium der Compositionslehre überhaupt, und bei seiner besonderen Bedeutsamkeit für den künftigen Lehrer, Cantor und Organisten, kann eine Ordnung des Unterrichts, wie die hier vorliegende, hoffentlich auf Zustimmung rechnen, und ich meine, daß die Herren Musiklehrer an den Seminarien zufrieden gestellt sein werden, wenn die eintretenden Seminaristen das leisten, wozu sie dieser Lehrgang befähigen soll.

Gegen einen Vorwurf möchte ich mich von vorn herein verwahren. Man dürfte sagen, es sei eine Herabwürdigung des Heiligen, wenn der Choral zum Gegenstande der ersten Studien eines Anfängers gemacht werde. Ich habe das Gewicht dieser Einwendung vielfach geprüft, bin aber dennoch in meinem Verfahren nicht irre geworden. Wenn nur der Lehrer stets darauf bedacht ist, dem Schüler Ehrerbietung vor dem Chorale einzuflößen; wenn er ihn nur stets darauf hinweiset, daß die an und mit demselben anzustellenden Uebungen den hohen Zweck haben,

ihn zur würdigen Behandlung desselben im Gottesdienste tüchtig zu machen: so wird gewiß keine Herabziehung des Erhabenen in den Staub stattfinden. Zur besonderen Beruhigung gereichte es mir, zu erfahren, daß der als Orgelspieler wie als Componist allgemein verehrte, zu früh vollendete Pachaly in Schmiedeberg mit seinen Schülern einen ganz ähnlichen Weg eingeschlagen habe.

Daß ich die Choral-Melodieen nach dem geschätzten Choralbuche von Karow gegeben habe, dürfte wohl — namentlich in Schlesien — allgemeine Zustimmung finden.

So möge denn das Büchlein sich Freunde zu erwerben suchen. Winke über Verbesserungen werden stets willkommen sein. Ist es mit einem fähigen Schüler durchgearbeitet, dann greife der Lehrer getrost nach der Compositionslehre von Marx, der strebsame Jüngling wird diese dann verstehen und gewiß rasche und befriedigende Fortschritte machen.

Parchwitz, im September 1855.

Der Verfasser.

Inhalt.

Beilage.

Einleitung.

(Vorbemerkung. Es ist nicht nothwendig, vielleicht nicht einmal zweckmäßig, den Unterricht mit vollständiger Einprägung dieser Einleitung zu beginnen; ihr Inhalt kann vielmehr bei einer späteren Wiederholung den Schülern mitgetheilt werden.)

Musik ist die Tonkunst, d. h. die Kunst, durch Töne auf das menschliche Gemüth einzuwirken. (Ueber den Begriff „Ton" siehe §. 1.)

(Das Wort Musik stammt aus dem Griechischen. In der griechischen Götterlehre (Mythologie) wurden neun Göttinnen, Musen genannt, als die Beschützerinnen der schönen Künste betrachtet. Die Griechen nannten deshalb jede schöne Kunst Musik; in unserer Zeit wird dieser Name nur noch der Tonkunst beigelegt. Da die Namen der Musen nicht selten als Titel von Musikstücken oder Büchern, so wie als Benennungen von Kunstvereinen u. s. w. gebraucht werden, so mögen sie hier einen Platz finden.

1. Klio, die Muse der Geschichte;
2. Melpomene, die Muse des Trauergedichts und des Trauerspiels (der Tragödie);
3. Thalia, die Muse des scherzhaften Gedichts und des Lustspiels (der Komödie);
4. Kalliope, die Muse des Heldengedichts (des Epos);
5. Terpsichore, die Muse der Tanzkunst;
6. Euterpe, die Muse der Tonkunst;
7. Erato, die Muse der hochzeitlichen Gesänge;
8. Urania, die Muse der Sternkunde (Astronomie);
9. Polyhymnia, die Muse der Rednergeberden.)

Wer sich mit Musik beschäftiget, heißt ein Musiker, besonders wenn er die Musik zu seinem Lebensberufe gewählt hat; wer sich nicht ausschließlich der Musik widmet, sondern sie nur gelegentlich übt, heißt ein Dilettant. Wer hohe Fertigkeit in der Musik besitzt, heißt ein Virtuos.

Musik kann man praktisch betreiben, indem man singt, spielt, Tonstücke schafft, — oder theoretisch, indem man die Lehre von der Musik vorträgt oder studirt. In gewissem Grade müssen Theorie und Praxis stets verbunden sein.

Wer Tonstücke schafft (componirt, d. h. zusammensetzt) heißt ein Componist. Die Kunst, Tonstücke zu schaffen, heißt Compositionskunst, die Unterweisung darin Compositionslehre, das hervorgebrachte Werk eine Composition.

Wird die Musik durch die menschliche Stimme (latein. vox) dargestellt, so heißt sie Vokalmusik; bedient man sich zu ihrer Hervorbringung besonderer Tonwerkzeuge (musikalischer Instrumente), so wird sie Instrumentalmusik genannt. Beide treten oft vereint auf.

Die menschlichen Stimmen sind männliche oder weibliche. Zu letzteren rechnet man auch die Knabenstimmen.

Bei den männlichen Stimmen unterscheiden wir wiederum:

den Baß (Basso, Mehrzahl Bassi, d. i. tief), die tiefe Männerstimme; und

den Tenor (Tenore, Mehrzahl Tenori), die hohe Männerstimme. (Das Wort tenor bedeutet „Hauptinhalt", weil in der alten Kirchenmusik der vom Priester gesungene Tenor diejenige Stimme war, welche die feststehende Melodie hatte, während die übrigen Stimmen nur begleitend auftraten. — Eine Stimme, welche zwischen Baß und Tenor liegt, höher ist, als jener, und tiefer, als dieser, wird Baryton genannt.)

Bei den weiblichen Stimmen unterscheiden wir:

den Alt (Alto, Mehrzahl Alti, d. h. hoch, nämlich im Vergleich mit dem Tenor) als die tiefe weibliche Stimme; und

den Diskant (Canto) oder Sopran (Soprano, Mehrzahl Soprani) als die hohe weibliche Stimme. (Canto heißt „der Gesang"; Soprano die obere Stimme; Diskant bedeutet eine von der Hauptstimme, dem tenor, abweichende Stimme. — Wie der Baryton zwischen Baß und Tenor, so liegt der Mezzosopran (d. i. Halbsopran) zwischen Alt und Sopran.

Diejenigen Töne, welche ein Sänger ohne Zwang aus voller Brust hervorzubringen vermag, heißen Brusttöne; die höher liegenden, welche er nur mittelst einer durch besondere Anstrengung bewirkte Verengerung der Stimmritze singen kann, heißen Kopftöne (Falsett- oder Fisteltöne). Man unterscheidet demnach zwei Stimmregister, die Bruststimme und die Kopfstimme.

Die besonderen musikalischen Instrumente zerfallen in Saiten-, Blas-, Schlag- und Reibungs-Instrumente. (Siehe den Anhang.)

1. Bei den Saiteninstrumenten unterscheiden wir:
   a) Saiteninstrumente im engeren Sinne, bei denen der Ton erzeugt wird
      aa) indem ein durch eine Hebelvorrichtung (Taste) bewegter Hammer an die Saiten schlägt, — Tasteninstrumente (Klavier, Pianoforte oder Flügel); oder
      bb) indem die Saiten durch unmittelbare Anwendung der Finger zum Klingen gebracht werden, — (Harfe, Guitarre); —
   b) Bogen- oder Streichinstrumente, bei denen die Saiten mittelst eines Bogens gestrichen werden, — (Violine, Bratsche oder Viola, Violoncello und Contrabaß).
2. Zu den Blasinstrumenten gehören:
   a) die Holzblasinstrumente (Rohrinstrumente) — (Flöte, Oboe, Clarinette, Bassethorn, Fagott, Contrafagott, Serpent);
   b) die Blechinstrumente (Messinginstrumente),
      aa) die älteren, durch charakteristischen Klang ausgezeichneten: (Horn oder Waldhorn, Trompete, Posaune);
      bb) die mit Klappen versehenen (Klappenhorn, Klappentrompete ꝛc.);
      cc) die neueren Ventilinstrumente (Ventilhorn, Ventiltrompete, Kornett, Ventilposaune, Tuba, Bombardon);
   c) die Orgel.
3. Schlaginstrumente sind: die Pauke, die große und kleine Trommel, Triangel, Becken u. s. w.
4. Das bekannteste Reibungsinstrument, von dem jedoch selten Gebrauch gemacht wird, ist die Glasharmonika, bei welcher die Töne durch Reibung aus Glasglocken hervorgerufen werden.

Der Verein der musikalischen Instrumente bildet das Orchester (sprich: Orkester). — Ein Verein zusammengehörender Musiker heißt eine Capelle.

Eine Musik leiten heißt: sie dirigiren; der Leitende heißt: Dirigent. Den Vorsteher einer Capelle nennt man Capellmeister.

Erster Abschnitt.

Die diatonische Dur-Tonleiter.

§. 1.

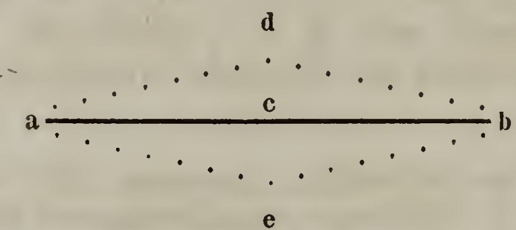
Schall. Klang. Ton.

(Vorbemerkung. Auch dieser Paragraph kann mit schwächeren Schülern einstweilen übergangen werden, so daß der Unterricht mit §. 2 beginnt.)

Wir nehmen die Musik mittelst unsers Gehörs wahr. Alles Hörbare nennen wir einen Schall.

Ein Schall entsteht, wenn ein Körper in zitternde Bewegung, in Schwingungen (Vibrationen, Oscillationen) geräth, welche so schnell auf einander folgen, daß deren mindestens 32 in einer Secunde statt finden.

In Schwingungen können alle Körper versetzt werden, am besten jedoch die festen und luftförmigen, weil sie am meisten elastisch sind. Diese Schwingungen kann man deutlich wahrnehmen, wenn man eine Glocke mit feinen Sandkörnern bestreut; schlägt man hierauf die Glocke an, so hüpfen die Sandkörnchen empor. An Saiten kann man sie gleichfalls bequem sehen.



Faßt man die an ihren beiden Enden befestigte Saite a b in der Mitte bei c an, hebt sie bis d empor, und läßt sie los, so kehrt sie vermöge ihrer Elasticität in die Lage a c b zurück. Nun ist es aber Naturgesetz, daß ein Körper, welcher einmal in Bewegung versetzt worden ist, nicht eher wieder zur Ruhe gelangt, als bis ihn eine Kraft dazu bringt. Man nennt dies das Beharrungsvermögen. Dem zufolge bewegt sich die Saite über c hinaus bis e; die Elasticität treibt sie wieder nach c, das Beharrungsvermögen aber über c hinaus beinahe bis d, und so geht es fort, indem ihre Schnelligkeit immer mehr abnimmt und endlich er-

lischt, so daß die Saite in ihrer ursprünglichen Lage acb wieder zur Ruhe gelangt.

Die Bewegung aus der Lage adb bis wieder zurück nach adb heißt eine ganze Schwingung, ihre Dauer: Schwingungszeit.

Spannt man einen Bindfaden über zwei etwa 16 Fuß von einander entfernte Stuhllehnen, indem man ihn mit dem einen Ende anbindet, am andern aber durch ein Gewicht beschwert, so kann man seine langsamen Schwingungen bequem zählen. Verkürzt man ihn um die Hälfte, so schwingt er doppelt so schnell, das Drittel schwingt drei=, das Viertel viermal so schnell, als der ganze Faden. Ein Schall aber wird erst dann gehört, wenn auf die Secunde 32 Schwingungen kommen.

Bei Blasinstrumenten und den diesen beizurechnenden Orgelpfeifen entsteht der Schall nicht durch die Schwingungen des Instrumentes, sondern es ist die in dem Instrumente eingeschlossene Luftsäule, welche durch eine mittelst des Mundstücks eingeblasene dichte Luftschicht in Schwingungen geräth. Diese Schwingungen sind Längenschwingungen (Longitudinal=Schwingungen), während die der Saiten Quer= (Transversal=) Schwingungen sind.

Finden die Schwingungen eines Körpers unregelmäßig statt, so entsteht ein Geräusch, ein Pochen, Sausen, Klatschen, Knallen, Zischen, Donnern, Krachen u. s. w. Bei regelmäßigen Schwingungen aber entsteht ein Klang. So sagen wir von den Glocken, Metallbecken, Saiten u. s. w., daß sie klingen.

Wir bezeichnen mit dem Worte Klang insbesondere auch die eigenthümliche Weise eines Schalles, und sprechen daher von dem verschiedenen Klange der Flöte und Trompete u. s. w., indem wir sagen, die Flöte klingt sanft, die Trompete klingt schmetternd. Man nennt dies oft auch die Klangfarbe. Der verschiedene Klang der Instrumente ist in der Musik von sehr großer Bedeutsamkeit.

Ist ein Klang so beschaffen, daß man seine Höhe deutlich wahrnehmen und bestimmen, ihn also z. B. nachsingen oder auf einem musikalischen Instrumente angeben kann, so heißt er Ton. Ein Ton ist also ein Klang von bestimmter Höhe. Nicht jeder Klang hat diese Eigenschaft. Trommeln und Glocken klingen zwar, aber man kann bei ersteren nie, bei letzteren oftmals nicht die Höhe des Klanges bestimmen.

Einen Schall, welcher durch die Sprachwerkzeuge (Sprachorgane) des Menschen hervorgebracht wird, nennt man einen Laut (Sprachlaut).

Ein Schall (Klang, Ton, Laut) besteht für uns nur, insofern er in unser Ohr gelangt. Dies geschieht, wenn der schallende Körper einem andern, der mit ihm einerseits und mit unsern Gehörnerven anderseits

in unmittelbarer Berührung steht, seine Schwingungen mittheilt. Dieser ist der Träger oder Leiter des Schalles. Der gewöhnlichste Leiter des Schalles ist die atmosphärische Luft.

Ausführlichere Belehrung giebt die Akustik oder die Lehre vom Schalle, welche ein Zweig der Naturlehre (Physik) ist.

§. 2.

Inhalt und Umfang des Tongebietes.

Ein Ton ist, wie wir gesehen haben, ein Klang von bestimmter Höhe. Nun giebt es aber unzählige der Höhe nach verschiedene Töne. Davon können wir uns leicht überzeugen, wenn wir auf einer Violine eine leere Saite anstreichen, dann mittelst eines auf dieselbe niedergedrückten Lineals ein möglichst kleines Stückchen von ihrer Länge abschneiden und den bei erneuertem Anstreichen entstehenden Ton mit dem vorhin vernommenen vergleichen. Er ist um ein Unbedeutendes höher, als jener, doch vermag nur ein geübtes Ohr den feinen Unterschied wahrzunehmen. So können wir auf einer einzigen Saite mehrere hundert Töne von verschiedener Höhe hervorbringen.

In der Musik wird jedoch nicht von allen möglichen Tönen, sondern von einer beschränkten Anzahl derselben Gebrauch gemacht. Ihrer sind ungefähr 109, doch kommen die tiefsten und höchsten selten vor, so daß man gewöhnlich nur 75 bis 85 anwendet. Sämmtliche in der Musik gebräuchliche Töne bilden zusammen das Tonsystem.

Wir treten an das Klavier. Die Untertasten desselben heißen c, d, e, f, g, a, h — und diese Namen wiederholen sich dann. Wir nennen diese sieben Töne die Tonstufen. Die mittelst der Obertasten hervorgebrachten Töne betrachten wir nicht als Haupt- und Grundstufen, und lassen sie einstweilen unberücksichtiget. (Italiener und Franzosen gebrauchen statt der bei uns gewöhnlichen Namen der Töne die Sylben: ut, re, mi, fa, sol, la, si, die Anfangssylben der Verse eines alten lateinischen Gesanges, in welchem der heilige Johannes als Schutzpatron der Sänger wider die Heiserkeit angerufen wird.)

Warum führt aber nicht jeder Ton seinen besonderen Namen, und warum heißt gerade der achte wieder wie der erste? — Wenn wir zwei verschieden benannte Tasten, z. B. c und d, zugleich anschlagen, so hören wir deutlich zwei ganz verschieden klingende Töne, die auch ein ungeübtes Ohr leicht unterscheidet; schlagen wir aber zwei gleichnamige Tasten, z. B. zwei c, zwei d, zugleich an, so finden wir, daß sie einen außerordentlich verwandten Klang haben, den ein weniger Geübter kaum zu unterscheiden

vermag. Auf der Orgel erklingen oft, wenn man eine C-Taste niederdrückt, drei oder vier verschiedene C gleichzeitig, und verschmelzen doch fast völlig in einen einzigen Ton. Das höhere c ist mithin gleichsam nur eine verjüngte Darstellung des tieferen, und führt daher mit Recht denselben Namen; ebenso ist es hinsichtlich der übrigen gleichnamigen Töne. (Die Ursache dieser Erscheinung lehrt die Akustik.)

Der achte Ton heißt die Oktave des ersten; das höhere c ist also die Oktave des tieferen c, das höhere d ist die Oktave des niederen d 2c.

Wir gebrauchen das Wort Oktave noch in einem andern Sinne, indem wir den Inbegriff aller sieben Tonstufen bis zur Wiederkehr des ersten eine Oktave nennen. Die Töne c, d, e, f, g, a, h zusammen (nebst den Zwischentönen) bilden mithin eine Oktave.

Da nun das Klavier eine ganze Anzahl solcher Oktaven darbietet, so müssen sie Unterscheidungsnamen erhalten, damit man sofort wisse, welches c, d, e u. s. f. gemeint sei, wenn man von einem dieser Töne spricht.

Wir nennen die tiefsten Töne des Klaviers bis zu dem nächsten C: die Kontratöne. Aeltere Pianoforte beginnen mit Kontra-F, haben also die Kontratöne F, G, A, H; neuere haben die ganze Kontra-Oktave, von Kontra-C bis Kontra-H vollständig.

Die nächste Oktave heißt die große Oktave, weil man ihre Töne mit lateinischen Großbuchstaben bezeichnet, also: C, D, E, F, G, A, H.

Hierauf folgt die kleine Oktave, deren Töne mit kleinen lateinischen Buchstaben bezeichnet werden, also: c, d, e, f, g, a, h.

Nun kommt die eingestrichne (einmal gestrichne) Oktave, so genannt, weil man, um ihre Töne anzudeuten, über die lateinischen Kleinbuchstaben einen wagrechten Strich macht: $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$ u. s. w. bis $\bar{h}$; ferner die zweigestrichne Oktave, bei welcher die Buchstaben zwei Striche erhalten ($\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$ u. s. w.); dann folgen die drei-, vier- und fünfgestrichne Oktave.

Pianoforte von neuerer Bauart haben sieben Oktaven, vom Kontra-C bis zum fünfgestrichnen c.

Großartige Orgelwerke umfassen ein noch bedeutenderes Gebiet, ja sie enthalten alle dem menschlichen Ohre vernehmbaren Töne. Zwar scheint dies bei dem bloßen Anblicke einer Orgel-Klaviatur nicht möglich zu sein, denn gewöhnlich sind nur die Tasten vom großen bis zum dreigestrichnen c (von C bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$) und höchstens bis zum dreigestrichnen f, also 4 bis 4½ Oktaven, vorhanden. Dennoch erklingen auf einer solchen Orgel nicht nur alle auf dem Pianoforte vorhandene Töne, sondern ihre Tonreihe geht noch eine Oktav tiefer hinab, und zuweilen auch noch eine

Oktav höher hinauf, als die des umfangreichsten Pianoforte. Dies wird durch die verschiedenen Register (Stimmen) der Orgel möglich gemacht. Wenn man nämlich eine Taste der Orgel niederdrückt, so ertönt nicht nur eine einzige Pfeife, sondern mindestens so viele, als Register gezogen sind. Hat also eine Orgel für eins ihrer Klaviere zehn Register, so ertönen, wenn alle geöffnet sind, und z. B. die C-Taste niedergedrückt wird, mindestens zehn Pfeifen, deren jede (mit geringen Ausnahmen) den Ton C erschallen läßt. Allein diese zugleich erklingenden C gehören verschiedenen Oktaven an. Darauf bezieht sich die neben den Namen der Stimmen angegebene Fußzahl. Man findet z. B. die Bezeichnungen: Prinzipal 8 Fuß, Bordun 16 Fuß, Kontraposaune 32 Fuß, Flaute 4 Fuß, Oktave 2 Fuß, Superoktave 1 Fuß. Die Zahl der Fuße deutet die Länge derjenigen offnen *) Pfeife an, welche durch die Taste des großen C, also durch die unterste Taste der Orgel, zum Tönen gebracht wird. Beträgt diese Länge 8 Fuß, so heißt die ganze Stimme, obgleich die Pfeifen für die höheren Töne immer kürzer werden, eine achtfüßige. Läßt man eine solche Stimme allein erklingen, so ertönt bei jeder Taste der ihr wirklich entsprechende Ton, z. B. die tiefste C-Taste bringt das große, die höchste das dreigestrichne c zum Ansprechen, ganz wie dies bei dem Pianoforte stets der Fall ist. — Zieht man aber ein 16-füßiges Register — bei welchem also die der Taste des großen C angehörende Pfeife (falls sie keinen Deckel hat) 16 Fuß lang ist — so erklingt bei dem Niederdrücken der tiefsten C-Taste nicht das große, sondern das um eine Oktav tiefer liegende Kontra-C, und so bei jeder Taste der eine Oktav tiefer gelegene Ton. — Bei einer in den größten Orgeln im Pedal (in neuester Zeit sogar im Manual) vorhandenen 32-füßigen Stimme ertönt bei jeder Taste statt des entsprechenden der um zwei Oktaven tiefer liegende Ton, ihr Tongebiet reicht also um eine Oktav tiefer hinab als der eines mit Kontra-C beginnenden Pianoforte, nämlich bis Sub-Kontra-C. — In gleicher Weise erweitert sich der Tonumfang der Orgel nach oben, indem bei einer vierfüßigen Stimme alle Tasten den um eine Oktav höheren, bei einer zweifüßigen den um zwei Oktaven höheren Ton angeben, so daß eine den Tasten nach nur bis zum dreigestrichnen c gehende Orgel dennoch das vier- und fünf-, ja, wenn eine

---

*) Die meisten Pfeifen der Orgel sind oben offen; ein Theil derselben aber ist gedeckt, d. h. mit einem Spunde verschlossen, wodurch ihr Ton um eine Oktave erniedrigt wird. Die Pfeife des großen C ist also nur bei einer offnen sechzehnfüßigen Stimme wirklich 16 Fuß lang, bei einer gedeckten beträgt ihre Länge nur 8 Fuß.

einfüßige Stimme vorhanden ist, sogar das sechsgestrichene c enthält. Ein Orgelwerk, welches 32= und auch 1=füßige Stimmen besitzt, umfaßt mithin neun Oktaven!

(Auf der Industrie=Ausstellung zu München im Jahre 1854 war eine C-Pfeife von 32 Fußton aufgestellt, die mit Einrechnung ihres Fußes eine Länge von 40 und einen Durchmesser von 2 Fuß hatte. Im Aufschnitte dieser Riesin stand ein winziges, sammt Fuß noch nicht zollanges Pfeifchen, dessen Ton das sechsgestrichne c war, und der Ton beider Pfeifen, welche die Grenzen des musikalischen Tongebiets bezeichneten, war noch deutlich erkennbar.)

Schließlich sei noch bemerkt, daß man die tieferen Töne bis zu $\bar{c}$ oft als Baßtöne, die von $\bar{c}$ aufwärts folgenden als Diskanttöne bezeichnet.

Uebungen.

1. Der Lehrer bestimmt Töne nach ihrem Namen und mit Angabe der Oktave (z. B. das große G, das zweigestrichne d u. s. w.); der Schüler schlägt sie auf dem Klaviere an.
2. Der Lehrer schlägt Töne an, der Schüler bestimmt sie nach Namen und Oktave.
3. Ebenso werden Töne bestimmt, welche der Lehrer oder der Schüler singt, und umgekehrt, verlangte Töne werden gesungen.

Die richtige Angabe der Oktave fällt dem Schüler oft schwer, namentlich bei gesungenen Tönen. Bildend ist es, wenn auf verschiedenen Instrumenten Töne angegeben und bestimmt werden, da sich Ungeübte oft durch den eigenthümlichen Klang der Instrumente in der richtigen Auffassung der Oktave irre machen lassen. Hierbei lasse sich ein mit der Instrumental=Musik weniger vertrauter Lehrer nicht selbst ein Versehen zu Schulden kommen. Bei den meisten Instrumenten klingen allerdings die Töne genau so, wie sie notirt werden, es giebt aber auch Instrumente, deren Töne eine Oktav tiefer klingen, als man sie schreibt (16=füßige Instrumente genannt), z. B. das Waldhorn, die Guitarre, der Kontrabaß und Kontrafagott; ebenso andere, deren Töne eine Oktave höher klingen, als sie notirt werden (4=füßige Instrumente), z. B. die Pickolflöte.

Ein Lehrer, dem eine größere Orgel zu Gebote steht, kann vorzüglich leicht die Töne in den verschiedensten Oktaven erklingen lassen, und dadurch das Gehör seiner Schüler in dieser Beziehung trefflich bilden.

§. 3.

Die Notenschrift.

Wie man zur sichtbaren Bezeichnung der nur mittelst des Gehörs wahrnehmbaren Sprachlaute die Buchstaben erfunden hat, so suchte man
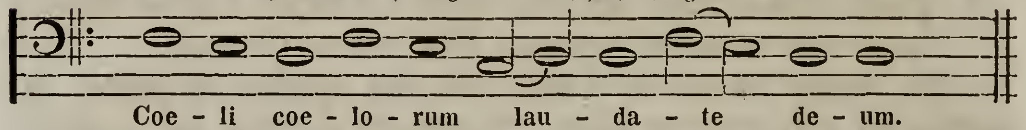
auch Zeichen für die Töne anzuwenden. Es dauerte jedoch außerordentlich lange, bevor sich unsere heutige, allen Anforderungen entsprechende Tonzeichenschrift ausbildete.

(Anfangs bezeichnete man, wie wir es noch heut unter Umständen thun, die Töne durch Buchstaben. Da man aber für jeden Ton ein besonderes Zeichen anwenden wollte, so bedurfte man der Zeichen unglaublich viele, und man stellte die Buchstaben bald aufrecht, bald verkehrt, bald seitlich, bald schief, bald verstümmelte, bald verlängerte man sie. Zum Ueberflusse gab man den Instrumentalstimmen wiederum andere Zeichen, als den Singstimmen, und es muß eine unsägliche Mühe gewesen sein, sich tausend und mehr Tonzeichen einzuprägen.

Später, und bis ins 12. Jahrhundert n. Chr., bezeichnete man in den Meßbüchern der abendländischen Kirche das Steigen und Fallen der Töne durch eigenthümliche über den Text gestellte Punkte, Häkchen, Strichelchen und Schnörkel, Neumen genannt. Ein Beispiel möge diese außerordentlich unsichere Weise, Töne zu bezeichnen, erläutern.

Celi celoꝝ laudate deum

Dies würde nach unserer heutigen Notenschrift Folgendes bedeuten:



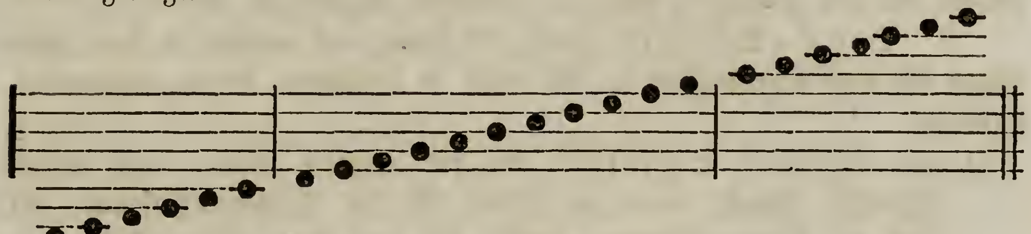
Eine wesentliche Verbesserung war es, als man anfing, die Neumen auf, über und unter eine Linie zu stellen, die über den Text gezogen wurde, indem dadurch das Steigen und Fallen der Töne deutlicher und bestimmter dargestellt werden konnte. Bald ging man weiter, und wandte zwei Linien an, unten eine rothe, welche **F** bedeutete, und darüber eine gelbe, die dem **C** entsprach; die Zeichen der zwischen **F** und **C** liegenden Töne kamen natürlich zwischen diese beiden Linien zu stehen.

Endlich fügte der Benediktiner-Mönch Guido von Arezzo (um's Jahr 1020 n. Chr.) zu den beiden bunten Linien noch zwei schwarze, eine über, die andere unter jenen, hinzu, und lehrte zugleich die Zwischenräume benutzen. Damit wurde er, wenn auch nicht der Erfinder, so doch der Anbahner unserer Notenschrift, die denn auch in den folgenden Jahrhunderten in immer vollkommnerer Gestalt entwickelt wurde. Der Neid seiner Klosterbrüder zwang Guido, als Flüchtling umherzuirren, bis ihn der Papst in kräftigen Schutz nahm, nachdem er unter Guido's Leitung in einer einzigen Lektion einen ihm unbekannten, und in der neuen Weise Guido's niedergeschriebenen Gesang vom Blatte singen gelernt hatte, was die Sänger damaliger Zeit kaum in ihrem ganzen Leben erreichten. (S. Kiesewetter, Geschichte der Musik.)

In den letztvergangenen Jahrzehnten kamen einige unmusikalische Pädagogen auf den unglücklichen Gedanken, die Noten durch Ziffern zu verdrängen, ein Versuch, welcher Gottlob! wieder vergessen ist.)

Bekanntlich heißen unsere aus runden Punkten oder hohlen Ellipsen bestehenden Zeichen der Töne „Noten." Der erste Anspruch, den wir

an sie machen, ist, daß sie die verschiedene Höhe der Töne im Verhältniß zu einander ausdrücken sollen. Damit sie dies vermögen, schreiben wir unsere Noten auf und zwischen fünf Linien, welche von unten nach oben gezählt werden, und den Notenplan, das Liniensystem, bilden. Fünf Linien, vier Räume und die Stelle über und die unter den Linien bieten Platz für elf Noten, also beinahe für eine und eine halbe Oktave. Sollen noch höhere oder tiefere Töne bezeichnet werden, so wendet man kurze Hülfslinien an, und kann auf diese Weise eine Reihe von 20 bis 24 Tonstufen leicht übersichtlich darstellen, eine Anzahl, welche den Umfang der Menschenstimme übersteigt und für die meisten Instrumente genügt.



(Anmerk. Falls der Schüler im Notenschreiben noch keine Uebung hat, möge er vorstehende Notenreihe sowohl mit vollen als mit hohlen Köpfen wiederholt abschreiben.)

Die im Vorstehenden dargestellte Notenreihe reicht jedoch für den Umfang des Pianoforte, der Orgel u. s. w. bei Weitem nicht aus, und sie bietet überdies den Uebelstand dar, daß eine tiefliegende Stimme, z. B. der Baß, ihre Noten stets unter, eine hochliegende aber die ihrigen stets über dem Liniensystem haben, und einer großen Menge von Hülfslinien bedürfen würde, wodurch das schnelle und sichere Notenlesen sehr erschwert sein müßte.

Dem abzuhelfen, hat man die Schlüssel erfunden, d. h. gewisse Zeichen, die da anzeigen, welcher Ton auf der durch sie angedeuteten Linie notirt werden solle. Dadurch sind zugleich die Plätze für alle übrigen Noten bestimmt, und man kann für jede Singstimme und für jedes Instrument den Schlüssel so wählen, daß die am häufigsten vorkommenden Noten innerhalb des Liniensystems zu stehen kommen, und mithin nur wenige Hülfslinien erforderlich sind. Der jetzt gebräuchlichen Schlüssel sind drei:

der G- oder Violin-Schlüssel: 𝄞

der C-Schlüssel: 𝄡

der F- oder Baß-Schlüssel: 𝄢 oder 𝄢

Es ist nothwendig, daß sich der Schüler mit dem Gebrauche dieser verschiedenen Schlüssel vollkommen vertraut mache, damit er die Noten

nach jedem derselben sicher lesen und eben so sicher Töne nach jedem derselben notiren könne.

1. Der G- oder Violin-Schlüssel umfaßt mit seinem unteren Bogen die zweite Linie, und zeigt an, daß dort das eingestrichene g stehen solle. Er wird besonders für die Oberstimme von Klavier- und Orgelstücken, ferner für Violinen, Trompeten, Klarinetten, Flöten, Oboen u. s. w., bei dem Gesange aber für den Sopran, nicht selten auch für den Alt, ja sogar für den Tenor gewählt. Im letztern Falle (in Tenorstimmen) hat er 16-füßige Bedeutung, d. h. er bezeichnet nicht das eingestrichne, sondern das kleine g. Dasselbe ist der Fall, wenn er, wie üblich, für das Waldhorn und die Guitarre angewendet wird.

2. Der C-Schlüssel macht die Linie, auf welcher er steht, zum Platze für das eingestrichne c. Er wird in dreifacher Weise angewendet, nämlich:

a) als Diskant-Schlüssel auf der ersten Linie. In diesem Schlüssel schreibt man die Noten für die Diskant-Posaune, oft auch für Sopranstimmen, ebenso für das obere Linien-System in Orgelstücken, namentlich Chorälen. In neuerer Zeit ist er durch den G-Schlüssel fast verdrängt worden;
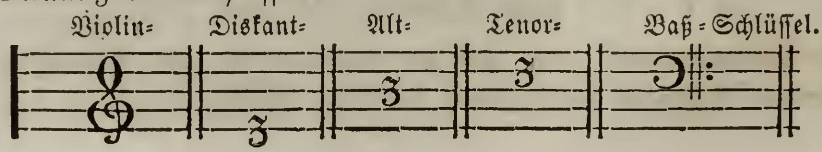
b) als Alt-Schlüssel auf der dritten Linie, für Alt-Singstimmen und Alt-Posaune;

c) als Tenor-Schlüssel auf der vierten Linie, für Tenor-Singstimmen und Tenor-Posaune.

3. Der F- oder Baß-Schlüssel zeigt an, daß auf der vierten Linie das kleine (bei dem Kontrabaß ꝛc. das große) f steht. Er findet seine Anwendung für alle Baß-Instrumente, für das untere System der Klavier- und Orgelstücke, so wie für die Baß-Singstimmen.

Uebungen.

1. Der Schüler lese Noten aus irgend einem Musikhefte, und denke sich dabei bald diesen, bald jenen Schlüssel vorgezeichnet.
2. Der Schüler nehme eine Notenreihe vor, und sage bei jeder einzelnen Note, wie sie nach den verschiedenen Schlüsseln heißen würde.
3. Der Lehrer diktire Notenbeispiele in verschiedenen Schlüsseln.
4. Der Schüler schreibe ihm vorgelegte Notenbeispiele mit anderen Schlüsseln ab. Er achte auf eine schöne Form und auf die richtige Stellung der Schlüssel.



§. 4.

Die Mitteltöne. Ganze und halbe Töne. Versetzungszeichen. Enharmonische Verwechselung.

Betrachten wir nunmehr die vollständige Klaviatur eines Klaviers oder einer Orgel, so finden wir außer den bisher ins Auge gefaßten Untertasten c, d, e, f, g, a, h — kürzere und höher liegende Obertasten, deren jede gleichfalls, wenn wir sie anschlagen, einen Ton erklingen läßt, und zwar steht dieser Ton seiner Höhe nach in der Mitte zwischen seinen beiden Nachbartönen, ist mithin höher, als der tiefere, und tiefer, als der höhere derselben.

Solche Mitteltöne finden wir zwischen c und d, d und e, f und g, g und a, a und h; — nicht aber zwischen e und f, h und c.

Wenn wir c–d singen, so können wir leicht einen deutlich unterscheidbaren Ton dazwischen stellen, welcher höher als c, aber tiefer als d ist. Ebenso ist es bei d–e, f–g, g–a, a–h; sobald wir den ersten Ton eines solchen Paares ein Wenig erhöhen, so erklingt der Mittelton, den die Obertaste des Klaviers angiebt, und denselben Mittelton erhalten wir, sobald wir den höheren Ton eines der genannten Paare um ein Geringes erniedrigen. Zwischen e und f, h und c wird es uns aber nicht gelingen, einen von diesen beiden Tönen deutlich zu unterscheidenden Mittelton zu bilden. Daraus folgt, daß die Töne c, d, e, f, g, a, h nicht in gleichweiten Entfernungen von einander stehen; der Unterschied in der Tonhöhe von c und d, d und e u. s. w. ist noch einmal so groß, als der zwischen e und f, h und c; letztere sind nur so weit von einander entfernt, als c und der nächsthöhere Mittelton.

Auf der Violine kann man dies auch sehr deutlich zeigen. Das Stück, welches man (mit dem Finger) von der D–Saite abschneiden muß, um d in e zu verwandeln, ist noch einmal so groß, als das Stück, um welches die Saite verkürzt werden muß, wenn e in f verwandelt werden soll.

Wenn zwischen zwei Tönen kein Mittelton befindlich ist, wie zwischen e und f, h und c, so sagt man, sie seien um einen halben Ton von einander entfernt, von e zu f und von h zu c ist also ein halber Ton; wenn sich aber ein Mittelton zwischen zwei Tönen befindet, wie zwischen c und d, d und e u. s. w., so nennt man ihre Entfernung einen ganzen Ton, also ist von c zu d u. s. w. ein ganzer Ton. Die Ausdrücke „ganzer und halber Ton" bezeichnen daher nie einen einzelnen Ton, sondern sie sind das Maaß der Entfernung zweier Töne. Es ist daher ganz unrichtig, die Töne der Obertasten „halbe Töne" zu nennen.

Die Mitteltöne führen nicht selbstständige Namen, sondern sie werden nach ihren benachbarten Haupttönen benannt, und zwar im Aufsteigen nach dem tiefer gelegenen, als dessen Erhöhung sie erscheinen, und im Absteigen nach dem höher liegenden, dessen Erniedrigung sie sind.

Im erstern Falle hängt man an den betreffenden Namen des Haupttons die Sylbe is, im letztern es (bei Vokalen nur s) an. In der Notenschrift bezeichnet man die Erhöhung durch ein Kreuz, ♯, die Erniedrigung durch ein Be, ♭.

Der Mittelton zwischen c und d heißt demnach cis, wenn er nach c benannt wird, und man schreibt ihn in der Notenschrift als c mit einem Kreuz davor; er heißt des, wenn er nach d benannt wird, und man notirt ihn als d mit einem davor gestellten b. Mithin liegt:

zwischen c und d der Mittelton cis oder des,
zwischen d und e der Mittelton dis oder es,
zwischen f und g der Mittelton fis oder ges,
zwischen g und a der Mittelton gis oder as,
zwischen a und h der Mittelton ais oder hes. Statt hes sagt man aber b.

Wenn man cis in des, dis in es, fis in ges, gis in as, ais in b verwandelt, so bleibt mithin der Ton unverändert, nur der Name des Tones wird vertauscht. Diese Namenvertauschung nennt man enharmonische Verwechselung.

Noch ist zu bemerken, daß, da cis gleichbedeutend mit des ist, die Entfernung von c und cis dem Klange nach ganz gleich ist der Entfernung von c und des; dennoch nennt man die Entfernung von c und cis einen kleinen halben Ton, während die von c und des ein großer halber Ton heißt. Man sagt also von zwei um einen halben Ton von einander entfernten Tönen, ihre Entfernung betrage einen kleinen halben Ton, wenn sie auf derselben Stufe notirt werden (c und cis; d und dis; d und des; f und fis u. s. w.); sie beträgt aber einen großen halben Ton, wenn die Noten auf verschiedenen Stufen stehen (c und des; cis und d; d und es u. s. w.)

Auch Untertastentöne können als Erhöhungen oder Erniedrigungen ihrer Nachbartöne betrachtet werden. Erhöht man z. B. e um einen halben Ton, so erhält man allerdings den Ton f, dieser kann aber auch, als von e abstammend, eis genannt werden. Auf diese Weise ist c gleich his, h gleich ces, e gleich fes.

Zuweilen ist es erforderlich, einen Ton um einen ganzen Ton zu erhöhen oder zu erniedrigen, ohne seine Stufe zu verändern; dann wendet man das Doppelkreuz, 𝄪, und das Doppel-Be, bb, an.

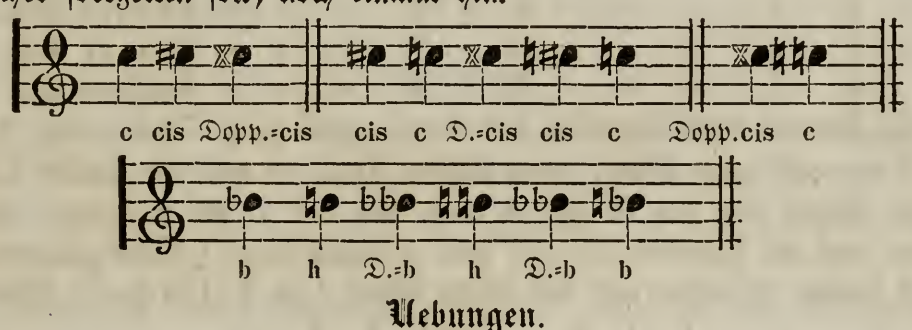
Dadurch wird aus c: cisis oder Doppel=cis und ceses oder Doppel=ces, jenes gleich d, dieses gleich b. Auf diese Weise können alle Töne der Untertasten andere Namen bekommen; es kann z. B. heißen:

c = his = Doppel=des,
d = Doppel=cis = Doppel=es,
e = Doppel=dis = fes,
f = eis = Doppel=ges,
g = Doppel=fis = Doppel=as,
a = Doppel=gis = Doppel=b,
h = Doppel=ais = ces.

Soll angezeigt werden, daß ein erhöht oder erniedrigt gewesener Ton wiederum seine ursprüngliche Bedeutung erhalten solle, so hebt man das Kreuz oder Be mittelst des Quadrats oder Wiederherstellungszeichens ♮ auf.

Soll ein Doppel=Kreuz oder Doppel=Be aufgehoben werden, so setzt man vor die betreffende Note das Wiederherstellungs= (auch Widerrufungs=) zeichen doppelt, ♮♮.

Soll aber eine Doppel=Erhöhung oder =Erniedrigung nur zur Hälfte widerrufen werden, so daß Doppel=cis in cis oder Doppel=ces in ces verwandelt werden soll, so schreibt man, um allen Zweifel und Irrthum zu beseitigen, hinter das einfache Widerrufungszeichen das Kreuz oder Be, welches fortgelten soll, noch einmal hin.



Uebungen.

1. Der Lehrer nennt zwei um einen ganzen oder halben Ton entfernte Töne; der Schüler sagt, ob ein Mittelton vorhanden sei oder nicht, und wie er im erstern Falle heißen könne.
2. Der Lehrer nennt einen Ton; der Schüler soll ihn enharmonisch verwechseln.
3. Der Lehrer nennt einen Ton; der Schüler soll den um einen kleinen oder großen halben Ton höher oder tiefer liegenden Ton nennen, u. s. w.
4. Der Schüler soll die Versetzungszeichen (♯ b ✕ bb ♮) sauber machen und den Noten richtig vorsetzen lernen.

§. 5.

Tonleitern. Chromatische und diatonische Tonleitern. Die C-dur-Tonleiter.

Eine Stufenfolge von Tönen von einem Grundtone aus bis zu dessen Oktave heißt eine **Tonleiter** (ital. scala, d. i. Treppe, Leiter).

Wenn wir von C aus stufenweis aufsteigen bis zum nächstfolgenden höheren c, so können wir dies auf verschiedene Weise thun:

1) indem wir alle vorhandenen Töne nach einander erklingen lassen, so daß die Stufen alle von gleicher Größe sind, indem jede einen halben Ton beträgt, also: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c. Eine solche Tonleiter wird eine **chromatische** (d. h. farbige) genannt;
2) oder indem wir ganze und halbe Tonstufen in verschiedener Weise wechseln lassen. Dies geschieht am einfachsten, indem wir die Töne der Untertasten in ihrer Reihenfolge angeben, also:

c, d, e, f, g, a, h, c.

Betrachten wir diese Tonleiter genauer, so ergiebt sich Folgendes:

Von c zu d,	oder	von	der	1.	zur	2.	Stufe	ist ein	**ganzer** Ton,
= d = e;	=	=	=	2.	=	3.	=	= =	**ganzer** Ton,
= e = f,	=	=	=	3.	=	4.	=	= =	**halber** Ton,
= f = g,	=	=	=	4.	=	5.	=	= =	**ganzer** Ton,
= g = a,	=	=	=	5.	=	6.	=	= =	**ganzer** Ton,
= a = h,	=	=	=	6.	=	7.	=	= =	**ganzer** Ton,
= h = c,	=	=	=	7.	=	8.	=	= =	**halber** Ton.

Mithin schreitet diese Tonleiter fort durch: zwei ganze Töne, einen halben Ton, drei ganze Töne, einen halben Ton, — und die halben Tonschritte liegen von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe. Wir können auch die Tonleiter als aus zwei gleichgebildeten Hälften zusammengesetzt denken, deren jede aus vier Tönen besteht (ein **Tetrachord** bildet):

1 1 ½ 1 1 ½
c - d - e - f; — g - a - h - c.

Eine Tonleiter, in welcher abwechselnd ganze und halbe Tonstufen auftreten, heißt eine **diatonische** Tonleiter.

Wendet man die Obertastentöne mit an, so kann man noch verschiedene diatonische Tonleitern von C aus bilden, z. B.

c, d, es, f, g, a, b, c;
c, des, es, f, g, as, b, c;
c, d, e, fis, g, a, h, c;
c, d, e, f, g, a, b, c;

und wenn wir uns einen Schritt von anderthalb Tönen erlauben, folgende:

c, d, es, f, g, as, h, c.

Alle diese Tonleitern sind nach unserer obigen Erklärung, weil ganze und halbe Tonstufen in ihnen wechseln, *diatonische*, und wir werden im weitern Verlaufe des Unterrichts ihre hohe Bedeutsamkeit erkennen lernen. Für jetzt aber wenden wir unsere volle Aufmerksamkeit ungetheilt der zuerst dargestellten diatonischen Tonleiter zu, welche von C aus durch die Töne der Untertasten nach c führt, prägen uns die Lage ihrer ganzen und halben Tonstufen fest ein, und merken uns, daß man sie zum Unterschiede von andern von C aus gebildeten diatonischen Tonleitern:

die diatonische C-dur-Tonleiter,

oder kurz:

die C-dur-Tonleiter

nennt.

Dieselbe kann gebildet werden:

steigend: c, d, e, f, g, a, h, c, oder
fallend: c, h, a, g, f, e, d, c.

Ihr wichtigster Ton, mit welchem sie beginnt und schließt, c, heißt der *Grundton* oder die *Tonika*. Wenn wir von C aus nur einen *Theil* der Tonleiter singen oder spielen, so fühlen wir uns unbefriedigt, wir empfinden, daß noch etwas fehle, und erst die Wiederkehr der Tonika beruhigt unser Gefühl, sie ist der *Ton der Ruhe*.

Aufgaben.

1. Der Schüler soll die diatonische C-dur-Tonleiter einige Male mit vollen und hohlen Notenköpfen steigend und fallend aufschreiben, und zwar erst im Violin-, dann im Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Schlüssel.

2. Ebenso soll er die chromatische Tonleiter von C in den verschiedenen Schlüsseln steigend und fallend schreiben. Hierbei beobachte er folgendes Verfahren: Er schreibe zuerst die *diatonische* C-dur-Tonleiter nieder, lasse aber eine Lücke zwischen je zwei Noten, welche um einen ganzen Ton von einander entfernt sind; hierauf fülle er diese Lücken aus, indem er die Mitteltöne hinzufügt. Jeder Mittelton wird aus dem ihm unmittelbar vorangehenden Tone der diatonischen Scala gebildet, mithin im Aufsteigen durch Erhöhung, im Absteigen durch Erniedrigung, so daß die steigende chromatische Tonleiter von C notirt wird: c cis d dis e f fis g gis a ais h c,
die fallende hingegen: c h b a as g ges f e es d des c.

§. 6.

Die Normal=Dur=Tonleiter. Transponirte Dur=Tonleitern.

Wir können und wollen nunmehr von jedem beliebigen Tone aus solche Tonleitern bilden, in denen genau dieselbe Reihenfolge der ganzen und halben Tonstufen stattfindet, wie in der C-dur-Tonleiter. Da uns hierbei die letztere als Muster und Vorbild (Norm) dient, so nennen wir sie die Normal=Tonleiter; die von andern Tönen aus gebildeten aber sollen transponirte (d. h. übersetzte, auf einen andern Platz übergetragene) Tonleitern heißen.

a. Kreuz=Tonleitern. — Der Quintenzirkel.

Wir wollen eine Tonleiter von G aus bilden, also: die G-dur-Tonleiter. Die Reihenfolge der Untertasten von g bis zu seiner Oktave heißt:

g a h͡c d e͡f g.

Betrachten wir die (durch die Bogen angedeutete) Lage der halben Tonschritte, so finden wir sie nicht völlig mit der in C-dur übereinstimmend. Der erste geschieht zwar von der 3. zur 4. Stufe, aber den zweiten finden wir von der 6. zur 7., statt von der 7. zur 8. Stufe, und statt daß die Ordnung zufolge der Normal=Tonleiter sein soll: 2 ganze Töne, $\frac{1}{2}$ T., 3 g. T., $\frac{1}{2}$ T. — finden wir hier: 2 g. T., $\frac{1}{2}$ T., 2 g. T., $\frac{1}{2}$ T., 1 g. T. Dies darf nicht sein. Wir sprechen daher, indem wir zugleich (an die Wandtafel oder in das Heft) die Noten schreiben:

Von der
1. zur 2. Stufe soll sein ein ganzer T.; von g zu a ist ein ganzer Ton;
2. = 3. = = = = = =; = a = h = = = = ;
3. = 4. = = = = halber =; = h = c = = halber = ;
4. = 5. = = = = ganzer =; = c = d = = ganzer = ;
5. = 6. = = = = = =; = d = e = = = = ;
6. = 7. = = = = = =; = e = f ist nur ein **halber** Ton,
also Kreuz vor f, giebt fis; von e zu fis ist ein ganzer Ton;
7. zur 8. Stufe soll sein ein halber T.; von fis zu g ist ein halber Ton.

Mithin heißt die G-dur-Tonleiter: g, a, h, c, d, e, fis, g; sie bedarf eines Kreuzes vor f, in G-dur wird also fis vorgezeichnet.

(Bemerkung. Der Lehrer halte mit eiserner Strenge darauf, daß der Schüler die vorgeschriebene Formel wörtlich und mit der angedeuteten Betonung spreche; es erleichtert ihm die Arbeit wesentlich und gewöhnt ihn zur Ordnung und Bestimmtheit im Ausdrucke.)

Die gebildete Tonleiter wird gesungen, auf dem Klaviere oder der Orgel mit richtigem (in jeder Orgelschule zu findenden) Fingersatze mit

jeder einzelnen und mit beiden Händen gespielt, auf der Orgel auch im Pedale; spielt der Schüler Violine oder andere Instrumente, auf denen sie ausführbar ist, so möge er sie auch auf diesen vortragen; endlich möge er sie in den verschiedenen Schlüsseln niederschreiben. Dies gilt von allen folgenden Tonleitern.

In gleicher Weise und mit derselben Sprechformel werden nun die Tonleitern gebildet von: D, A, E, H, Fis.

Der Schüler muß sich bis zur völligsten Sicherheit einprägen:
C-dur hat kein Kreuz;
G-dur hat 1 Kreuz, nämlich für: fis;
D-dur hat 2 Kreuze, nämlich für: fis und cis;
A-dur hat 3 Kreuze, nämlich für: fis, cis und gis; *)
E-dur hat 4 Kreuze, nämlich für: fis, cis, gis und dis;
H-dur hat 5 Kreuze, nämlich für: fis, cis, gis, dis und ais;
Fis-dur hat 6 Kreuze, nämlich für: fis, cis, gis, dis, ais und eis.
(Das Kreuz, welches die Oktave bekommt, wird nicht mit gezählt.)

Eben so sicher muß er die Reihenfolge der Töne:

C-G-D-A-E-H-Fis

anzugeben vermögen.

Jeder erfahrene Lehrer weiß, wie schwer es hält, manchen Schülern diese einzuprägen. Möge er in solchem Falle immerhin ein Mittelchen anwenden, welches lächerlich scheint, aber treffliche Dienste leistet. Der Schüler muß sich nämlich die Worte merken: „geh du alter Esel hin fressen." (Findet der Lehrer einen geistreicheren Spruch, desto besser.) An diese Worte knüpft sich sowohl die Reihenfolge der zu behaltenden Töne, als die Zahl der erforderlichen Kreuze.

C ist der Anfangston.

Das 1. Wort heißt geh, sein Anfangsbuchstab ist g, g-dur hat 1 Kreuz;
" 2. " " du, " " " d, d-dur hat 2 Kreuze u. s. w.

Soll nun der Schüler schnell die Zahl der Kreuze einer Tonleiter angeben, so weiß er sie augenblicklich, wenn er bedenkt, das wievielte Wort mit dem betreffenden Buchstaben anfängt.

Nunmehr wird die Cis-dur-Tonleiter gebildet. Sie erfordert 7 Kreuze, nämlich: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, denn sie entsteht aus der C-dur-Tonleiter, indem jeder Ton derselben ein Kreuz bekommt.

---

*) Allerdings treten die Kreuze in A-dur nicht in dieser Ordnung ein, sondern zuerst cis, dann fis, endlich gis; aber es ist üblich, sie stets in derjenigen Reihenfolge zu nennen, in welcher sie überhaupt in den Tonleitern nach einander auftreten; daher fängt man stets mit fis an, bei zwei Kreuzen sagt man immer: fis und cis, bei dreien fis, cis, gis u. s. w.; und in dieser Ordnung werden sie auch ganzen Tonstücken vorgezeichnet, weshalb der Schüler dieselbe genau merken muß: „fis, cis, gis, dis, ais, eis, his."

Es folgt jetzt Gis-dur, dann Dis-, Ais-, Eis- und His-dur. Dabei bemerken wir Folgendes: Wir denken uns diese Tonleitern aus denen mit gleichnamigem, aber nicht erhöhten Grundton entstehend, also Gis-dur aus G-dur, Dis-dur aus D-dur, Ais-dur aus A-dur, Eis-dur aus E-dur, His-dur aus H-dur.

Soll also die Gis-dur-Tonleiter gebildet werden, so stellen wir uns zunächst die G-dur-Tonleiter vor:

g-a-h-c-d-e-fis-g.

Wird nun der Grundton G durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöht, so muß, wenn die Normal-Ordnung nicht gestört werden soll, jeder Ton ein Kreuz bekommen, die Gis-dur-Tonleiter heißt also ebenso, wie die von G-dur, nur muß jeder Ton derselben erhöht gedacht werden, also:

gis, ais, his, cis, dis, eis, Doppel-fis, gis.

Ferner: Gis-dur muß ebenso viele Kreuze haben, als G-dur, und noch 7 mehr, mithin 1 + 7 = 8.

So entsteht Dis-dur aus D-dur, und hat Kreuze: 2 + 7 = 9.

Da nur 7 einfache Kreuze möglich sind, so treten von Gis-dur ab Doppelkreuze ein, und zwar hat jede der Doppelkreuze bedürfende Tonleiter deren so viele, als die Zahl ihrer erforderlichen Kreuze mehr beträgt als 7. His-dur z. B. hat 12 Kreuze (5 + 7), mithin 12 — 7 = 5 Doppelkreuze.

Die Doppelkreuze treten in derselben Reihenfolge auf, wie die einfachen; erst erscheint Doppel-fis, dann Doppel-cis u. s. w.
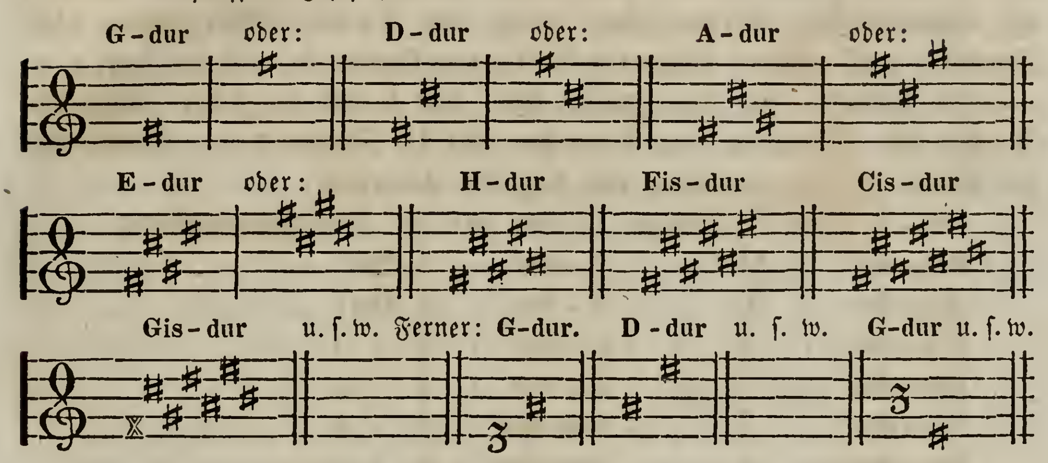
Hat sich der Schüler die Ordnung der Töne: C, G, D, A, E, H, Fis, mit oder ohne Hülfe des Sprüchleins vom Esel gemerkt, so wird er leicht die Fortsetzung merken: Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His; denn es sind die nämlichen, nur um einen halben Ton erhöhten Töne.

Diese Reihenfolge von C bis His ist in der Musik von großer Wichtigkeit. Sie heißt der Quintenzirkel. Ein Zirkel heißt sie, weil sie von C aus durch alle Töne der Tonleiter wieder nach C, nämlich nach seiner enharmonischen Verwechselung His, führt. Quintenzirkel wird sie genannt, weil die Entfernung eines jeden Tones dieses Zirkels vom nächstfolgenden (c-g, g-d, d-a u. s. w.) eine Quinte beträgt. (Siehe unten die Intervall-Lehre.)

Uebungen.

1. Die Zahl der Vorzeichnungen aller Tonleitern von C bis His-dur, und welches die erforderlichen Kreuze sind, muß der Schüler durch wiederholte Fragen und Antworten sicher angeben lernen.
2. Der Schüler soll in der Ordnung des Quintenzirkels die für jede Tonart erforderlichen Kreuze in der Folge, wie man sie Tonstücken

vorzusetzen pflegt, aufzeichnen, und dabei die gute Form der Kreuze und Doppelkreuze nicht außer Acht lassen. Es möge mit verschiedenen Schlüsseln geschehen.



b. Be-Tonleitern. Der Quartenzirkel.

Der Schüler könnte meinen, jetzt sei die Betrachtung und Bildung von Dur-Tonleitern zu Ende, da ja die Tonleiter von jedem der zwölf überhaupt vorhandenen Töne gebildet worden ist. Bei genauer Erwägung muß es ihm jedoch auffallend erscheinen, daß in dem Quintenzirkel der Ton f nur enharmonisch verwechselt als eis auftritt, und daß mithin seine Scala einen Aufwand von 11 Kreuzen erfordert. Er möge einmal versuchen, statt der von eis die Tonleiter von f zu bilden, und soll sich dabei der früher benutzten Sprechweise bedienen. Folglich spricht er, indem er zugleich die aufgefundenen Töne notirt:

Von der

1. zur 2. Stufe soll sein ein ganzer T.; von f zu g ist ein ganzer Ton;
2. = 3. = = = = = =; = g = a = = = =;
3. = 4. = = = = halber =; = a = h ist ein ganzer =;
also b vor h, giebt b ; = a = b ist ein halber =;
4. = 5. = soll sein ein ganzer T.; = b = c = = ganzer =;
5. = 6. = = = = = =; = c = d = = = =;
6. = 7. = = = = = =; = d = e = = = =;
7. = 8. = = = = halber =; = e = f = = halber Ton.

Mithin heißt die F-dur-Tonleiter: f, g, a, b, c, d, e, f; sie bedarf eines Be vor h; in F-dur wird also b vorgezeichnet.

Gewiß werden wir in der Musik weder von His-dur mit seinen 12, noch von Eis-dur mit seinen 11 Kreuzen Gebrauch machen, wenn wir statt jener Tonart C-dur ohne Vorzeichnung, statt dieser F-dur mit einem einzigen Be anwenden können.

Wir wollen weiter rückwärts im Quintenzirkel gehen, um zu untersuchen, bei welchen andern seiner Töne die enharmonische Verwechselung uns Vortheil gewährt. Der nächste Ton ist ais. Ais-dur hat 10 Kreuze; die enharmonische Verwechselung giebt uns B-dur. Wir bilden diese Tonleiter nach unserer bekannten Weise, und finden: b, c, d, es, f, g, a, b, — also bedürfen wir nur zweier Bee, vor h und e; sicher ziehen wir B-dur mit 2 Zeichen dem Ais-dur mit 10 Zeichen vor. Setzen wir die Arbeit fort, so gewinnen wir folgende Uebersicht:

His-dur	hat 12	Kreuze,	C-dur	hat	kein Versetzungszeichen;
Eis-dur	= 11	= ,	F-dur	= 1	Be;
Ais-dur	= 10	= ,	B-dur	= 2	Bee;
Dis-dur	= 9	= ,	Es-dur	= 3	= ;
Gis-dur	= 8	= ,	As-dur	= 4	= ;
Cis-dur	= 7	= ,	Des-dur	= 5	= ;
Fis-dur	= 6	= ,	Ges-dur	= 6	= ;
H-dur	= 5	= ,	Ces-dur	= 7	= ;
E-dur	= 4	= ,	Fes-dur	= 8	= ;
A-dur	= 3	= ,	Doppel=B-dur	hat 9	Bee;
D-dur	= 2	= ,	Doppel=Es-dur	= 10	= ;
G-dur	= 1	Kreuz,	Doppel=As-dur	= 11	= ;
C-dur	= 0	= ,	Doppel=Des-dur	= 12	= .

Der Schüler hat sich hiernach Folgendes einzuprägen:

1. Die Ordnung der Tonleitern, in welcher eine jede folgende ein Be mehr bedarf, als die vorhergehende, ist:
   C, F, B, Es, As, Des, Ges
   Ces, Fes, Doppel=B, D.=Es, D.=As, D.=Des.
2. Dies giebt wieder einen Zirkel, denn da Doppel=Des gleich C ist, so führt uns derselbe von C nach C. Dieser Zirkel heißt der Quartenzirkel, weil die Entfernung je zweier auf einander folgender Töne eine Quarte (s. später) beträgt. Diesen Quartenzirkel präge sich der Schüler fest ein.
3. Der Schüler merke sich die Anzahl der erforderlichen Bee genau. Weiß er nur, daß

C-dur kein Be,	so wird er leicht	Ces-dur 0 + 7 = 7,
F-dur 1,	einsehen, daß	Fes-dur 1 + 7 = 8,
B-dur 2,		Dopp.=B-dur 2 + 7 = 9,
Es-dur 3,		Dopp.=Es-dur 3 + 7 = 10,
As-dur 4,		Dopp.=As-dur 4 + 7 = 11,
Des-dur 5,		Dopp.=Des-dur 5 + 7 = 12 Bee
Ges-dur 6 Bee erfordert,		bedarf.

Natürlich ist bei 8 Been ein Doppel-Be darunter, bei 9 sind deren 2 u. s. w.

4. Es wird ferner dem aufmerksamen Schüler nicht entgehen, daß, wenn man die Zahl der Kreuze einer Tonleiter mit der Zahl der Bee ihrer enharmonischen Verwechselung addirt, allemal zwölf herauskommt, und auch diese Betrachtung wird ihm ein Mittel sein, die Zahl der Vorzeichnungen leicht zu bestimmen. Da z. B. B-dur 2 Bee hat, so muß dessen enharmonische Verwechselung Ais-dur so viele Kreuze haben, daß die Zahl 12 voll wird, mithin 10.
5. Wie es bei den Kreuzen der Fall war, so treten auch die Bee in einer bestimmten Ordnung auf, in welcher man sie Tonstücken vorzeichnet, nämlich:

   b, es, as, des, ges, ces, fes,
   Doppel-b, D.-es, D.-as, D.-des u. s. w.

   Es ist dies die Ordnung des Quartenzirkels von b ab.
6. Wie schon angedeutet, benutzt man in der Musik insgemein nicht diejenigen Tonarten, welche mehr Versetzungszeichen erfordern, als ihre enharmonische Verwechselung, d. h. man geht nicht leicht über 6 Zeichen hinaus.

   Dann heißt der Quintenzirkel:

   C, G, D, A, E, H, Fis oder Ges, Des, As, Es, B, F, C;

   der Quartenzirkel aber:

   C, F, B, Es, As, Des, Ges oder Fis, H, E, A, D, G, C.
7. Schließlich schreibe der Schüler die Bee, wie man sie den verschiedenen Tonleitern vorzuzeichnen pflegt, in verschiedenen Schlüsseln.

F-dur B-dur Es-dur As-dur Des-dur

Ges-dur Ces-dur Fes-dur u. s. w.

§. 7.

Verwandtschaft der Dur-Tonarten. Die Dominanten.

Einen Gegenstand, der später erst ausführlicher abgehandelt werden kann, wollen wir hier vorläufig andeutend zur Sprache bringen, da er sich aus dem so eben Dagewesenen ergiebt, nämlich: die Verwandtschaft der Dur-Tonarten unter einander.

Bei der Bildung der Tonleitern haben wir gesehen, daß viele derselben gemeinsame Töne besitzen; es hat z. B. die G-dur-Tonleiter ganz dieselben Töne, wie die C-dur-Tonleiter, mit der einzigen Ausnahme, daß jene fis, diese f hat. Von den 7 Stufen sind mithin 6 gleichnamig. Dasselbe zeigt uns die Vergleichung der F-dur-Tonleiter mit der von C-dur; auch sie weichen nur in einem einzigen Tone von einander ab, indem jene b, diese h enthält. Solche Tonarten, deren Tonleitern gemeinsame Töne enthalten, heißen verwandte Tonarten. G-dur und F-dur sind also sowohl mit C-dur, als unter einander verwandt; doch ist die Verwandtschaft zwischen G-dur und C-dur, so wie die zwischen F-dur und C-dur näher, als die zwischen G-dur und F-dur, da letztere beide in zwei Tönen von einander abweichen. Es giebt mithin Grade der Verwandtschaft.

Dur-Tonarten, welche nur in Einem Tone von einander abweichen, sind im ersten Grade mit einander verwandt. Der Unterschied in der Zahl ihrer Vorzeichnungen beträgt 1, d. h. die eine hat ein Kreuz oder ein Be mehr, als die andere. Solche Verwandte ersten Grades sind:

	C-dur mit G-dur	einerseits	und	mit	F-dur	anderseits	;
	G-dur mit D-dur	=	=	=	C-dur	=	;
	D-dur mit A-dur	=	=	=	G-dur	=	, u. s. w.;
ferner:	F-dur mit C-dur	=	=	=	B-dur	=	;
	B-dur mit F-dur	=	=	=	Es-dur	=	;
	Es-dur mit B-dur	=	=	=	As-dur	=	, u. s. w.

Dur-Tonarten, welche in zwei Tönen von einander abweichen, sind Verwandte zweiten Grades, und sie sind um 2 Vorzeichnungen von einander verschieden, z. B. C-dur mit D-dur einer- und mit B-dur anderseits.

Im Quintenzirkel (rückwärts ist es bekanntlich der Quartenzirkel):

C - G - D - A - E - H - Fis (Ges) - Des - As - Es - B - F - C

erblicken wir die Verwandten jeder Tonart zur Rechten und Linken angedeutet. Die nächsten Nachbarn rechts und links sind die Verwandten ersten Grades, die zweiten Nachbarn die zweiten Grades u. s. w. Wir sehen z. B. neben E als Verwandte ersten Grades H und A, als die zweiten Grades Fis und D.

Vor Allem übe sich der Schüler, von jeder Tonart die mit ihr im ersten Grade verwandten Tonarten schnell und sicher anzugeben.

Wir fassen diese Verwandtschaft ersten Grades noch von einer andern Seite ins Auge. Die mit C-dur im ersten Grade verwandten Tonarten sind: G-dur und F-dur, d. h. die Tonarten der fünften und der vierten Stufe, und so ist es jederzeit.

Während die *erste* Stufe der Tonleiter, wie bekannt, die *Tonika* heißt, führt die *fünfte* Stufe den Namen *Dominante*, die *vierte* Stufe aber heißt *Unterdominante* (*Subdominante*).

Dominante bedeutet: „die *herrschende*"; warum sie so genannt wird, werden wir später einsehen.

Uebungen.

1. Der Schüler soll von jedem aufgegebenen Tone schnell und sicher die Verwandten ersten (und zweiten) Grades angeben.
2. Er soll in jeder Tonart die Tonika, Dominante und Unterdominante nennen.
3. Er soll von einem aufgegebenen Tone sagen, in welcher Tonart derselbe als Dominante und in welcher er als Unterdominante auftritt.

Anm. Die *dritte* Stufe der Tonleiter wird zuweilen die *Mediante* genannt.

§. 8.

Intervalle.

Unter *Intervall* (intervallum, d. i. Zwischenraum) versteht man die Angabe, um wie viele Stufen ein Ton von einem andern entfernt ist.

Gehen wir in der Tonleiter von dem Grundtone aus, so nennen wir ihn *Prime*,

die	2.	Stufe ist die			*Secunde*	von dem Grundtone;	d	ist die	Secunde	von	c;
=	3.	=	=	=	*Terz*	= = =	e	= =	Terz	=	=
=	4.	=	=	=	*Quarte*	= = =	f	= =	Quarte	=	=
=	5.	=	=	=	*Quinte*	= = =	g	= =	Quinte	=	=
=	6.	=	=	=	*Sexte*	= = =	a	= =	Sexte	=	=
=	7.	=	=	=	*Septime*	= = =	h	= =	Septime	=	=
=	8.	=	=	=	*Oktave*	= = =	c	= =	Oktave	=	=.

Unter gewissen Umständen geht man über die Oktave hinaus, und nennt:

die	9. Stufe	die	*None*;	sie ist die Oktav der	Secunde;
=	10. =	=	*Decime*;	= = = =	Terz;
=	11. =	=	*Undecime*;	= = =	Quarte;
=	12. =	=	*Duodecime*;	= = =	Quinte;
=	13. =	=	*Terzdecime*;	= = =	Sexte;
=	14. =	=	*Quartdecime*;	= =	Septime.

Uebungen.

1. Der Schüler soll diese Intervall=Namen (es sind die lateinischen Ordnungszahlen) auf andere Tonleitern anwenden.
2. Er soll von einem gegebenen Tone angeben, in welcher Tonleiter derselbe als Terz, Septime, Quarte u. s. w. erscheint.

Die Namen Secunde, Terz u. s. w. werden aber nicht bloß auf das Verhältniß der Stufen einer Tonleiter zu deren Grundtone angewendet, sondern sie bezeichnen überhaupt die Stufenentfernung zweier Töne. Jeder auf der D-Stufe stehende Ton z. B. (d, dis, des) ist eine Secunde von jedem auf der C-Stufe stehenden Tone (c, cis, ces). Es giebt mithin *Unterarten* der Intervalle.

Man unterscheidet: *große*, *kleine*, *verminderte* und *übermäßige* Intervalle.

Groß heißen alle Intervalle der Dur-Tonleiter vom Grundtone aufwärts gerechnet.

C ist mithin die große Prime von C. (Diese Bezeichnung ist allerdings nicht recht passend, wir können sie aber doch nicht entbehren.)
d ist die große Secunde von c,
e = = große Terz = c,
f = = große Quarte = c,
g = = große Quinte = c,
a = = große Sexte = c,
h = = große Septime = c,
c = = große Oktave = c, u. s. w.

(*Bemerkung.* Die älteren Lehrbücher nennen allerdings die Quarte der Tonleiter nicht groß, sondern *klein*; die Prime, Quinte und Oktave aber *rein*; die Sache wird jedoch sehr vereinfacht, wenn die von *Marx* vorgeschlagene und oben angewendete Bezeichnungsweise allgemein angenommen wird.)

Klein heißt jedes um einen (kleinen) halben Ton verkleinerte große Intervall.
Ist c-d eine große Secunde, so ist c-des und cis-d eine kleine;
= c-e = = Terz, = = c-es = cis-e = = ; u. s. w.

Vermindert heißt ein um einen (kleinen) halben Ton verkleinertes kleines Intervall. Ist z. B. c-es eine kleine Terz, so sind c-Doppel-es und cis-es verminderte Terzen u. s. w.

Uebermäßig heißt ein um einen (kleinen) halben Ton vergrößertes großes Intervall, mithin ist c-cis eine übermäßige Prime, c-dis oder ces-d eine übermäßige Secunde u. s. w.

Am häufigsten kommen in der Musik vor:

Primen: die große (reine) (c-c) und die übermäßige (c-cis),
Secunden: die große (c-d), kleine (c-des) und übermäßige (c-dis),
Terzen: die große oder Durterz (c-e) und die kleine oder Mollterz (c-es),
Quarten: die große (c-f) und die übermäßige (c-fis),
(Aeltere nennen c-f die kleine, c-fis die große Quarte.)

Quinten: die große (reine) (c-g), kleine (c-ges) u. übermäßige (c-gis),
Sexten: die große (c-a), kleine (c-as) und übermäßige (c-ais),
Septimen: die große (c-h), kleine (c-b) und verminderte (cis-b).
(Die Oktave verhält sich wie die Prime, die None wie die Secunde ꝛc.)

Uebungen.

1. Der Schüler soll von einem gegebenen Grundtone aus verschiedene Intervalle angeben, mündlich, auf dem Klaviere und singend, z. B. die große Terz von as!
2. Er soll angeben, welches Intervall ein Ton von einem anderen ist, z. B. welches Intervall ist dis von h, b von es u. s. w.

Nicht selten mißt und benennt man auch die Entfernung der Töne nach *unten*, z. B. man spricht von der großen *Unterterz* von c, von der *fallenden Quarte* von b u. s. w. Um auch hierin sicher zu werden, merke sich der Schüler, wie viel ganze und halbe Töne ein Intervall, zumal ein großes, enthält. Es enthält aber:

die	große	Secunde	1	ganzen	Ton,					
=	=	Terz	2	ganze	Töne,					
=	=	Quarte	2	=	=	und	1	großen	halben	Ton,
=	=	Quinte	3	=	=	=	1	=	=	=
=	=	Sexte	4	=	=	=	1	=	=	=
=	=	Septime	5	=	=	=	1	=	=	=
=	=	Oktave	5	=	=	=	2	große	halbe	Töne,
=	=	None	6	=	=	=	2	=	=	=

Mithin liegt z. B. die große Unterterz von as zwei ganze Töne tiefer, als dieser Ton, heißt also fes; die kleine Unterterz ist einen halben Ton kleiner, als die große, heißt also f u. s. w.

Uebungen.

1. Der Lehrer giebt einen Ton an, und läßt den Schüler von diesem aus Intervalle nach unten bestimmen; z. B. wie heißt die kleine Unterquinte von g u. s. w.
2. Der Lehrer fragt, von welchem Tone ein gegebener Ton die große Unterterz, kleine Untersexte ꝛc. sei.
3. Der Lehrer diktirt Noten nach den Intervallen. Z. B. Schreibt:
   Das eingestrichne c!
   Steigende große Terz! — Schüler (spricht und schreibt): $\overline{e}$.
   Steigende große Secunde! — $\overline{fis}$.
   Fallende große Quinte! — h u. s. f.

4. Der Lehrer singt oder spielt einen Ton nach dem andern langsam vor; der Schüler bestimmt das Intervall, und schreibt den richtig erkannten Ton nieder.

Letztere beide Uebungen sind sehr bildend und müssen im ganzen Verlaufe des Unterrichts oft wiederkehren.

Bei Uebung 4. wird häufig der Fall eintreten, daß der Schüler, obschon er die Entfernung zweier Töne richtig aufgefaßt hat, doch in der Benennung des Intervalls unsicher ist. Spielt der Lehrer z. B. einen Ton und hierauf den um $1\frac{1}{2}$ Töne höher liegenden, so kann dies sowohl die übermäßige Secunde, als die kleine Terz sein, z. B. c – dis = c – es. Man nennt dies die *Mehrdeutigkeit* der Intervalle, und solche dem Klange nach übereinstimmende Intervalle heißen *mehrdeutige* oder *enharmonische*.

Man bezeichnet oft die Intervalle mit Ziffern. 1 bedeutet die Prime, 2 die Secunde u. s. w. Haben die betreffenden Noten Versetzungszeichen, so müssen diese auch an den Ziffern angedeutet werden. Es ist jedoch üblich, daß man, statt den Ziffern ein Kreuz vorzusetzen, also statt:

♯1, ♯2, ♯3, ♯4, ♯5, ♯6, ♯7, ♯8, ♯9,

die Ziffer durchstreicht, also:

~~1~~, ~~2~~, ~~4~~, ~~5~~ ~~6~~, ~~7~~, ~~8~~, ~~9~~;

ein Be oder Quadrat stellt man vor die Ziffer:

b1, b2, b3, b4, b5, b6, b7, b8, b9,

oder, was weit zweckmäßiger ist, man macht es *durch* die Ziffer.

Eine besondere Ausnahme bildet die *Terz*. Diese bezeichnet man nur dann mit 3, wenn sie kein Versetzungszeichen hat; hat sie aber ein solches, so schreibt man die 3 gar nicht hin, sondern nur das Versetzungszeichen. Ein alleinstehendes Kreuz, Be oder Quadrat bezieht sich also stets auf die Terz; ♯ bedeutet: ♯3; b bedeutet b3; ♮ bedeutet ♮3.

Uebung.

Der Schüler soll einige Kreuz- und einige Be-Tonleitern in Ziffern darstellen, z. B.

E-dur: 1 ~~2~~ ♯ 4 5 ~~6~~ ~~7~~ 8.
Es-dur: b1 2 3 b4 b5 6 7 b8.

§. 9.

Notenwerth. Pausen.

Jeder Ton hat eine gewisse *Dauer*, die bald größer, bald geringer ist, und die *Geltung* des Tones genannt wird. Es ist nothwendig,

daß diese Dauer genau bestimmt werde. Dies geschieht aber insgemein nicht absolut (an und für sich), d. h. es wird nicht angegeben, wieviel Zeittheilchen (z. B. Secunden) ein Ton dauern solle; sondern relativ (bezüglich), d. h. die Dauer der Töne wird nach ihrem Verhältnisse zu einander bestimmt, es wird angedeutet, daß ein Ton 2=, 3=, 4= oder $\frac{1}{2}$=, $\frac{1}{3}$=, $\frac{1}{4}$=mal so lange dauern solle, als ein anderer.

Diese relative Geltung der Töne wird durch die Form der Noten bezeichnet. In der alten Notenschrift bediente man sich folgender Notengestalten:

Maxima (d. h. die größte).

Longa (die lange).

Brevis (die kurze).

Semibrevis (die halbkurze).

Minima (die kleinste).

In der heutigen Notenschrift wird insgemein die Semibrevis als Note vom größten Werthe in etwas veränderter Form benutzt, und ganze Note genannt. Ihre Dauer betrachten wir als Einheit.

Halb so lange, als die ganze Note, dauert die halbe Note, ein leerer Notenkopf mit einem Striche (Halse) ....

halb so lange, als die halbe Note, dauert das Viertel

halb so lange, als ein Viertel, das Achtel ....

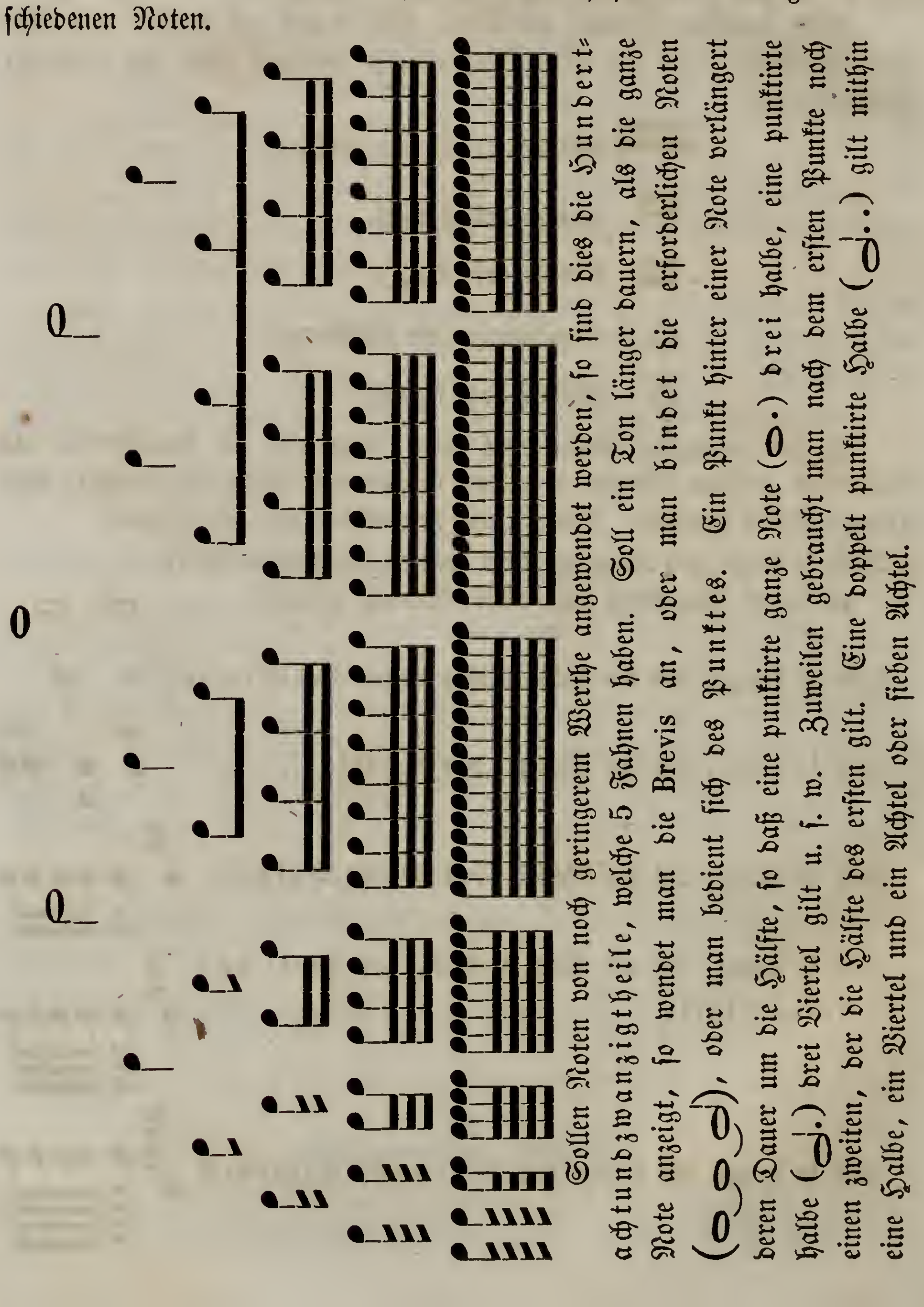
halb so lange, als ein Achtel, das Sechzehntheil

halb so lange, als ein Sechzehntheil, das Zwei und dreißigtheil ....

halb so lange, als dieses, das Vierundsechzigtheil

Die Querstriche an den letzten vier Arten heißen Fahnen. Bei tiefen Noten macht man gewöhnlich den Hals rechts und aufwärts; bei hohen aber links und abwärts. — Von den oben gezeigten alten Formen deutet die Brevis eine Länge von zwei ganzen Noten an, die Longa gilt 4, die Maxima 8 unserer ganzen Noten.

Die folgende Tabelle gewährt eine Uebersicht der Geltung der verschiedenen Noten.



Sollen Noten von noch geringerem Werthe angewendet werden, so sind dies die Hundertachtundzwanzigtheile, welche 5 Fahnen haben. Soll ein Ton länger dauern, als die ganze Note anzeigt, so wendet man die Brevis an, oder man bindet die erforderlichen Noten (𝅝‿𝅝‿𝅗𝅥), oder man bedient sich des Punktes. Ein Punkt hinter einer Note verlängert deren Dauer um die Hälfte, so daß eine punktirte ganze Note (𝅝.) drei halbe, eine punktirte halbe (𝅗𝅥.) drei Viertel gilt u. s. w. Zuweilen gebraucht man nach dem ersten Punkte noch einen zweiten, der die Hälfte des ersten gilt. Eine doppelt punktirte Halbe (𝅗𝅥..) gilt mithin eine Halbe, ein Viertel und ein Achtel oder sieben Achtel.

Soll ein Ton eine etwas kürzere Dauer haben, als sein Notenwerth andeutet, ohne daß man es ganz genau bestimmen will, so macht man einen senkrechten Strich über (bei abwärts gestrichnen) oder unter (bei aufwärts gestrichnen Noten) den Notenkopf.

Weniger kurz müssen Noten angegeben werden, über oder unter welchen Punkte stehen:

Solche Stellen bezeichnet man mit staccato (gestoßen).

Sollen aber die Töne genau ausgehalten werden, so daß sie gleichsam in einander verfließen, so schreibt man legato (gebunden) darüber, oder macht einen Bindebogen über die Notenreihe.

Einen einzelnen Ton, der besonders genau in seiner vollen Dauer erklingen soll, bezeichnet man mit tenuto, abgekürzt: ten. (gehalten).

Soll eine Zeitlang die Geltung der Töne nicht genau inne gehalten werden, so bezeichnet man die betreffende Stelle mit a piacere oder ad libitum (nach Belieben), und den Wiedereintritt des strengen Zeitmaaßes deutet man durch a tempo (im Zeitmaaße) an.

Eine willkührlich zu verlängernde Note erhält einen Ruhebogen (eine Fermate) 𝄐.

Wenn der Sänger oder Spieler im Laufe eines Tonstückes längere oder kürzere Zeit schweigen (pausiren) soll, so wird dies durch Pausen (Schweigezeichen) angedeutet.

Diese entsprechen dem Werthe der Noten, und es giebt daher folgende Arten:

𝄻 die ganze Taktpause, unterhalb einer Linie, der ganzen Note am Werthe gleich;

𝄼 die halbe Taktpause, oberhalb einer Linie;

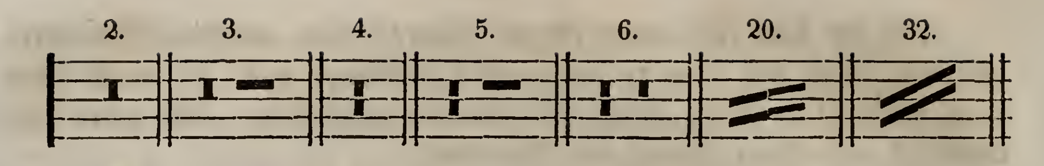
𝄽 oder 𝄽 oder 𝄽 die Viertelpause;

𝄾 die Achtelpause;

𝄿 𝅀 𝅁 die Sechzehntheil-, Zweiunddreißigtheil- und Vierundsechzigtheil-Pausen.

Auch bei den Pausen können Punkte in derselben Bedeutung, wie bei den Noten, angewendet werden.

Statt mehrere ganze Taktpausen nach einander anzuwenden, gebraucht man folgende Zeichen, über welche man, um jede Irrung zu verhüten, die Zahl der ganzen Taktpausen, welche sie darstellen, zu schreiben pflegt.



§. 10.

Tempo. Chronometer.

Durch die verschiedenen Notenformen wird nun zwar angezeigt, welche Dauer die Töne im Verhältniß zu einander haben sollen (ihre relative Dauer), nicht aber, wie lange die als Grundmaaß erscheinende ganze (oder irgend eine andere) Note an und für sich dauern solle (ihre absolute Dauer).

Die Bewegung eines Tonstückes überhaupt, die absolute Geschwindigkeit desselben, heißt das Zeitmaaß oder Tempo. Das Tempo wird gewöhnlich durch italienische Kunstwörter bezeichnet. Man nimmt fünf Hauptstufen der Bewegung an.

1) Sehr langsame Bewegung. Sie wird bezeichnet durch:
Largo (breit) — (Largo assai = sehr breit; Largissimo),
Adagio (langsam) — Adagissimo,
Lento (schleppend),
Grave (schwer).

2) Mäßig langsame Bewegung, bezeichnet durch:
Larghetto,
Andante (gehend),
Andantino.

3) Mäßig geschwinde Bewegung:
Allegretto (etwas lebhaft),
Moderato (gemäßigt),
Allegro moderato.

4) Geschwinde Bewegung:
Allegro (abgekürzt: All$\underline{o}$, — lebhaft) mit verschiedenen Zusätzen, z. B. Allegro con brio (frisch bewegt), Allegro con fuoco (feurig bewegt).

5) Sehr schnelle Bewegung:
Allegro assai,
Vivace (lebhaft), Vivacissimo,
Presto, Prestissimo.

Soll die Bewegung allmählig langsamer werden, so bezeichnet man dies mit: ritardando oder rallentando;
soll sie allmählig schneller werden, mit: accelerando, più moto,

soll in einem Satze fortwährend geeilt werden, so deutet man dies durch più stretto an.

Auch diese Bezeichnungen lassen jedoch immer noch eine sehr verschiedene Deutung zu; man hört ein und dasselbe mit Allegro bezeichnete Tonstück hier schneller, dort weniger schnell vortragen. Soll nun das Tempo eines Stückes auf das Allergenaueste bestimmt werden, so geschieht dies mittelst des von Mälzel erfundenen Metronomen, eines mit einem verschiebbaren Gewichte versehenen Pendels, welches in einer Minute so vielmal schwingt, als die an dem Instrumente angegebene Zahl, auf die man das Pendel stellt, anzeigt; stellt man es z. B. auf 60, so schlägt es in der Minute 60 mal, giebt also Secunden an. Findet man nun über einem Tonstücke die Bezeichnung: „M. M. ♩ = 60", so zeigt dies an, daß die Viertelnoten in solcher Geschwindigkeit genommen werden sollen, als die Schläge des auf 60 gestellten Pendels angeben, d. h. auf jedes Viertel kommt eine Secunde. M. M. 𝅗𝅥 = 60 zeigt demnach eine noch einmal so große Geschwindigkeit an.

Eine solche peinliche Bestimmung des Tempo ist jedoch in den seltensten Fällen nothwendig; jeder gebildete Musiker fühlt bald das angemessenste Zeitmaaß für ein Tonstück.

§. 11.

Accent. Takt. Taktheile. Taktordnungen. Taktarten.

Wir können eine Reihe von Tönen in Beziehung auf ihre Dauer in sehr verschiedener Weise vortragen. Herrscht gar kein Ebenmaaß, folgt auf einen sehr langen Ton ein sehr kurzer, dann wieder ein mäßig langer u. s. w., so wird das Ganze einen unbehaglichen, verworrenen Eindruck auf uns machen.

Sind hingegen alle Töne gleich lang und auch gleich stark, so ermüdet uns das Einerlei gar bald.

Achten wir auf den Schall der Fußtritte eines Trupps Soldaten, so hören wir bald, daß sie mit dem linken Fuße stärker auftreten, als mit dem rechten. Von zwei Personen, welche mit einander dreschen, von zwei Schmieden, welche gemeinschaftlich ein Stück Eisen hämmern, wird immer ein Schlag stärker angegeben, als der andere, es schallt: stark, schwach; stark, schwach; stark, schwach; und es verbinden sich auf diese Weise stets zwei Schläge zu einer Gruppe. Dies hören wir gern, denn es findet Ordnung und doch Abwechselung statt, während wir uns oben entweder über Verwirrung oder über Einförmigkeit beklagten.

Wenden wir dieses nun auch auf die Musik an. Wir verbinden die Töne zu kleinen Gruppen, indem wir immer auf einen stärkeren einen schwächeren folgen lassen.

Den stärkeren Ton nennen wir accentuirt, den schwächeren unaccentuirt, den Nachdruck aber, welchen wir auf den stärkeren legen, Accent. Jede auf diese Weise mittelst des Accents entstandene Gruppe heißt ein Takt. In der Notenschrift werden die Takte durch Taktstriche, welche das Liniensystem senkrecht durchschneiden, von einander getrennt. Der Takt beginnt mit dem schwersten Tone. Sollte daher das obige Beispiel so gesungen werden, daß der erste Ton schwach, der zweite aber stark wäre, so müßte es folgendergestalt in Takte getheilt werden:

Von einem mit einem unvollständigen Takte beginnenden Tonstücke sagt man, es habe Auftakt; fängt es mit einem vollständigen Takte an, so hat es Volltakt.

Was dem Auftakte fehlt, muß der letzte Takt enthalten, so daß der Auftakt und der Schlußtakt zusammen stets einen vollen Takt ausmachen.

Die einzelnen gleichlangen zu einem Takte verbundenen Töne heißen Taktheile.

Indem wir mittelst des Accentes je zwei Töne zu einem Takte verbanden, entstand die zweitheilige Taktordnung.

Wir versuchen nunmehr, drei Töne in eine Gruppe zu bringen, indem wir betonen: eins, zwei, drei; eins, zwei, drei; stark, schwach, schwach. Dies giebt die dreitheilige Taktordnung, welche weit unruhiger bewegt ist, als die zweitheilige.

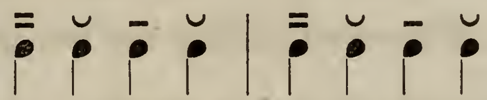
Auch in ihr kann der Auftakt statt finden, und zwar in doppelter Weise,

entweder:

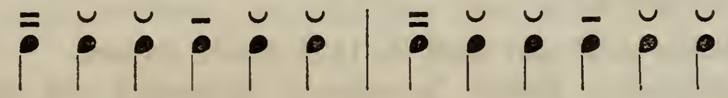
oder:

Die beiden genannten und dargestellten Taktordnungen, die 2- und die 3-theilige, oder die gerade und ungerade, bilden die Grundlage einiger anderen Taktordnungen, welche man zusammengesetzte nennt.

Aus zwei 2=theiligen Takten entsteht ein *viertheiliger*. Wenn aber vier Töne als eine Takteinheit aufgefaßt werden sollen, so dürfen nicht zwei gleichstarke Accente vorhanden sein; der *erste* Ton, der *Haupttakttheil*, muß stärker accentuirt werden, als der *dritte*, den wir einen *gewesenen Hauptheil* nennen. Die *Nebentheile* (der 2te und 4te) sind natürlich nicht accentuirt. Der viertheilige Takt stellt sich mithin folgendergestalt dar:



Zwei verbundene *dreitheilige* Takte, bei denen der Accent des zweiten sich dem des ersten unterordnet, geben den *sechstheiligen Takt*.



Dies sind die gebräuchlichsten Taktordnungen. Seltner kommen vor:

der aus 3 dreitheiligen Takten gebildete *neuntheilige* Takt, mit dreierlei Accenten:

und der aus 4 dreitheiligen, oder besser aus 2 sechstheiligen Takten entstehende *zwölftheilige* Takt, mit vier dem Grade der Stärke nach verschiedenen Accenten:

Taktordnungen aus einer andern Anzahl von Takttheilen (z. B. 5, 7) sind in der Musik nicht gebräuchlich.

Jede der nachgewiesenen Taktordnungen (die 2=, 3=, 4=, 6=, 9= und 12=theilige) kann in verschiedenen Notenwerthen ausgeführt werden; die zweitheilige Taktordnung z. B. in 2 ganzen Noten, 2 halben, 2 Vierteln, 2 Achteln, 2 Sechzehntheilen u. s. w.; dadurch wird die *Taktart* bestimmt.

Nimmt man z. B. in der 2=theiligen *Taktordnung* als Takttheile Viertelnoten an, so ist die *Taktart*: $\frac{2}{4}$ takt.

Nicht alle möglichen Taktarten sind gebräuchlich. Am häufigsten kommen vor:

$\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$; $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$; $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$; $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$; $\frac{9}{8}$; $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$.

Die Taktart und damit zugleich die Taktordnung wird insgemein den Tonstücken vorgezeichnet, und zwar in der oben gezeigten Weise als Bruchzahl, deren Zähler die Zahl der Takttheile (mithin die Taktordnung) angiebt, während der Nenner die Art der Takttheile (mithin die Taktart) anzeigt. Bei jedem Tonstücke zeichnet man demnach vor:

1) den Schlüssel; 2) die etwa erforderlichen Versetzungszeichen (die chromatische Vorzeichnung); 3) den Takt.

Den $\frac{2}{2}$= oder kleinen Allabrevetakt bezeichnet man wohl auch mit **2** oder ¢

den $\frac{2}{1}$= oder großen Allabrevetakt auch mit ⊖

den $\frac{4}{4}$=takt mit **C**.

Der dreitheilige Takt wird auch Tripel=Takt genannt.

Anfänger in der Musik, in denen das Taktgefühl noch nicht erstarkt ist, thun wohl, wenn sie beim Singen fleißig den Takt durch Handbewegungen markiren. Wenn viele Musiker ein Tonstück gemeinschaftlich ausführen, so taktirt der Dirigent mit dem Taktstabe. Dabei ist folgende Ordnung üblich:

der 2=theilige Takt wird taktirt: ab, auf;
der 3=theilige = = = : ab, rechts, auf;
der 4=theilige = = = : ab, rechts, links, auf; oder: ab, links, rechts, auf; in schneller Bewegung auch wohl nur: ab, auf, — indem auf jeden Schlag zwei Takttheile kommen.

Ebenso markirt man im 6=theiligen Takte meist nur die beiden accentuirten Takttheile mit ab, auf; im 9=theiligen die drei accentuirten mit ab, rechts, auf; im 12=theiligen die vier accentuirten mit ab, rechts, links, auf; oder: ab, links, rechts, auf.

Nicht selten taktirt man bei rasch bewegtem dreitheiligen Takte so, daß auf den Niederschlag die beiden ersten Takttheile kommen, während der dritte Takttheil durch den Aufschlag angezeigt wird.

§. 12.

Zusammenziehung und Gliederung der Takttheile.

Im $\frac{2}{4}$takte enthält jeder Takt zwei Viertel. Ein längeres Tonstück, in welchem wirklich jeder Takt zwei Viertelnoten enthielte, würde eine höchst einfache, sehr einförmige Gestaltung haben. In den meisten Tonstücken findet eine weitere Entwickelung statt, indem bald mehrere Takttheile zusammengezogen werden in einen Ton von längerer Dauer, bald einzelne oder alle Takttheile in Töne von kürzerer Dauer zergliedert werden.

Wir betrachten zunächst die Zusammenziehung der Tacttheile.

Im 2-theiligen Takte können beide Taktheile in Einen zusammengezogen werden.

Statt: 2/4

kann es heißen: 2/4

oder: 2/4

oder: 2/4 u. s. w.

Im 3-theiligen können zwei Taktheile oder alle drei zusammengezogen werden.

Statt: 3/4

kann es heißen: 3/4

oder: 3/4 u. s. w.

Aus den beiden letzten Beispielen ersehen wir, daß auch Pausen an die Stelle einzelner Taktheile treten können.

Aehnliche Zusammenziehungen können in jeder Taktart stattfinden, z. B.

4/4

6/4 u. s. w.

Hinsichtlich der Accentuirung ist hierbei Folgendes zu bemerken. Wird ein accentuirter Taktheil mit einem oder mehreren nachfolgenden Taktheilen zusammengezogen, so behält er seinen ursprünglichen Accent. Z. B.

3/4

Wird aber ein nicht accentuirter Taktheil mit dem nachfolgenden accentuirten zusammengezogen, so wird der Accent auf den sonst nicht accentuirten Ton gelegt. Z. B.

4/4

Solche, den ruhigen Gang der Taktheile störende, daher aufregend wirkende Zusammenziehungen heißen Synkopen (Zerschneidungen).

Seltner werden im dreitheiligen Takte die beiden nicht accentuirten Taktheile zusammengezogen, z. B.

3/4

Wir wenden uns nun zu der Gliederung der Taktheile.

Einzelne, oder alle Taktheile können zuvörderst in zwei Glieder zerlegt werden, eine halbe Note in zwei Viertel, ein Viertel in zwei Achtel u. s. w. Z. B.

2/4

und jedes Glied kann wieder gegliedert werden, z. B.

2/4 u. s. w.

Mittelst dieser Glieder können nun wiederum die mannigfaltigsten Zusammenziehungen zu Stande gebracht werden, z. B.

2/4 u. s. w.

Ferner kann jeder Taktheil in drei Taktglieder zerlegt werden. Dazu bedürften wir nun eigentlich einer neuen Art von Noten, denn wir besitzen keine Note, die z. B. den dritten Theil eines Viertels ausdrückt. Um die Anzahl der Musikzeichen nicht allzusehr zu häufen, hat man den Ausweg gefunden, daß man, um Drittel eines Notenwerths auszudrücken, dieselben Noten wählt, welche die Hälfte gelten, und eine 3 mit einem Bogen darüber oder darunter setzt, z. B. wenn ein Viertel in drei gleiche Theile zerlegt werden soll, schreibt man drei Achtel in folgender Weise: 3

Eine solche Gruppe heißt eine Triole, und die angewendeten Achtelnoten könnte man Triolenachtel nennen.

Wird eine halbe Note in eine Triole zerlegt, so entsteht eine Viertel-Triole 3

In ähnlicher Weise bildet man willkührliche Gruppen, indem man einen Notenwerth in 5 (Quintole), 6 (Sextole), 7 (Septimole), 9 (Novemole), 10 (Decimole) u. s. w. gleiche Theile zerlegt. Man bedient sich

zur Notirung solcher Gruppen insgemein derjenigen Notenwerthe, welche die vorhergehende zweitheilige Zerlegung erfordert. Eine Quintole, worein eine halbe Note zerlegt wird, schreibt man also in Achteln, weil die vorangehende zweitheilige Zerlegung vier Achtel giebt.

Die Gliederung der Takttheile ist vom größten Einflusse auf die Accentuation. Jedes erste Glied erscheint nämlich, auch wenn es aus einem nicht accentuirten Takttheile entstanden ist, als Hauptglied, und wird also stärker betont, als das zweite oder die folgenden.

Wird z. B. im $\frac{3}{4}$takte jedes Viertel in zwei Achtel zerlegt, so erhält das erste von je zwei Achteln den Accent; der Accent des ersten Achtels aber ist, weil er dem accentuirten Takttheile angehört, stärker als die Accente des zweiten und dritten Achtelpaares, z. B.

$\frac{3}{4}$

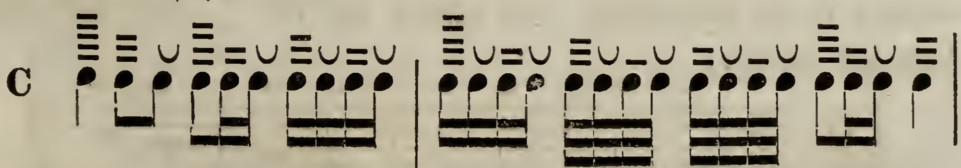
(Es wird Anfängern gewöhnlich schwer, den Unterschied zwischen dem in sechs Achtel zerlegten $\frac{3}{4}$takte und dem $\frac{6}{8}$takte aufzufassen. In jenem sind die betonten Achtel das *erste*, *dritte* und *fünfte*, wie das vorstehende Beispiel zeigt; im $\frac{6}{8}$takte aber liegt der Accent auf dem *ersten* und *vierten* Achtel, also:

$\frac{6}{8}$

Der Lehrer spiele eine Menge von Sätzen, bald im $\frac{3}{4}$=, bald im $\frac{6}{8}$=takte, und lasse den Schüler die Taktart bestimmen.)

In den Triolen, Sextolen u. s. w. wird stets der *erste* Ton der Gruppe betont, die übrigen Töne folgen ohne Accent nach.

Bei mannigfaltig gegliederten musikalischen Sätzen wird natürlich auch die Abstufung der Accente sehr mannigfaltig, und der richtige Vortrag derselben kann nur durch lange Uebung erworben werden. Ein Beispiel möge darauf hindeuten.



Außer der aus der Gliederung der Takte sich ergebenden Ordnung der Betonung werden noch besondere Zeichen und Kunstwörter angewendet.

Soll ein Accent besonders scharf markirt, oder eine sonst gar nicht oder untergeordnet zu accentuirende Note ausnahmsweise stark accentuirt werden, so schreibt man über oder unter die Note sf. (sforzato) oder rsf. (rinsforzato), d. h. verstärkt, oder man gebraucht das Zeichen: > oder ∧.

Oft soll ein ganzer Satz stärker oder schwächer gespielt oder gesungen werden. Dies deutet man durch folgende Bezeichnungen an:

pp. (= pianissimo, sehr leise);
p. (= piano, schwach);
pf. (= poco forte, ein wenig stark) oder mf. (= mezzo forte, halbstark);
f. (= forte, stark);
ff. (= fortissimo, sehr stark).

Den allmähligen Uebergang aus piano in forte deutet das Anschwellzeichen ＜ oder das Wort crescendo (wachsend) an. Poco a poco cresc. heißt allmählig wachsend. Umgekehrt wird der Uebergang aus forte in piano durch das Abschwellzeichen ＞ oder durch decrescendo (abnehmend) angedeutet, auch wohl durch: dim. (= diminuendo, abnehmend); manc. (= mancando, sich vermindernd); perd. (= perdendosi, sich verlierend); smorz. (= smorzando, verlöschend) oder morendo = sterbend.

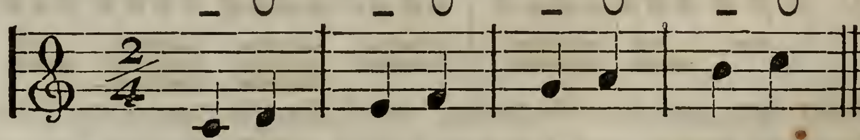
§. 13.

Rhythmus. Die Tonleiter rhythmisirt. Melodie. Satz. Periode. Gang.

Die Bewegung eines Tonstückes heißt der Rhythmus. Die in den vorigen §§. in ihren Anfängen vorgetragene Lehre vom Rhythmus heißt Rhythmik.

Wir wenden uns nun nach einiger Unterbrechung wieder der Tonleiter zu, indem wir uns bemühen, rhythmisches Leben in dieselbe zu bringen.

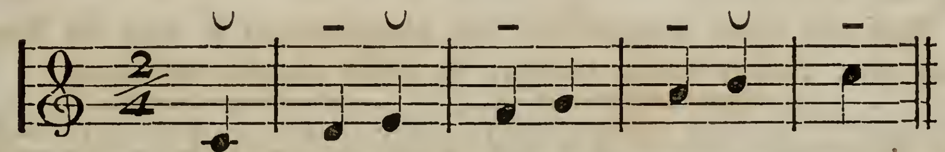
Das Einfachste, von welchem wir ausgehen, ist, daß wir Töne von gleicher Länge, z. B. also lauter Viertel anwenden. Die einfachste Taktordnung ist die zweitheilige, wir wählen also den $\frac{2}{4}$-Takt, und erhalten folgendes Gebilde:



Dasselbe ist geordnet, sowohl der Tonfolge als dem Rhythmus nach.

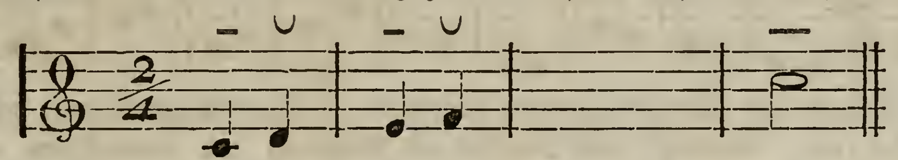
Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonfolge heißt Melodie. In ihr erscheint uns die erste und einfachste musikalische Kunstform.

Unsre vorliegende Melodie leidet aber an einem Uebelstande; sie hat keinen rhythmisch befriedigenden Schluß. Diesen würde sie haben, wenn der Schlußton auf einen rhythmischen Hauptheil fiele. Um dies zu bewirken, beginnen wir mit Auftakt.

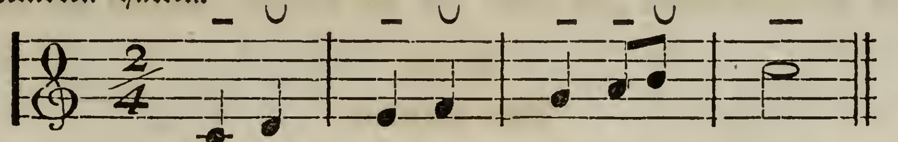


Dabei hat aber wiederum der Anfangston seinen Nachdruck verloren. Es muß uns jedenfalls wünschenswerth erscheinen, daß wir unser Stück auch mit Volltakt beginnen und dennoch einen genügenden Schluß bilden können.

Schreiben wir deshalb das, was wir bestimmt haben wollen, nieder, vielleicht entdecken wir einen Weg zur Erreichung unserer Absicht.



Offenbar müssen die noch fehlenden drei Töne in den leer gelassenen Takt kommen. Wir gebrauchen den ersten als Viertel, die beiden letzten als Achtel, und haben nun, was wir verlangten, ein tonisch und rhythmisch geordnetes Tonstück, dessen Anfangs- und Schlußton auf einen Haupttheil des Taktes fällt, und das nicht so einförmig ist, als wenn wir lauter Viertelnoten hätten.

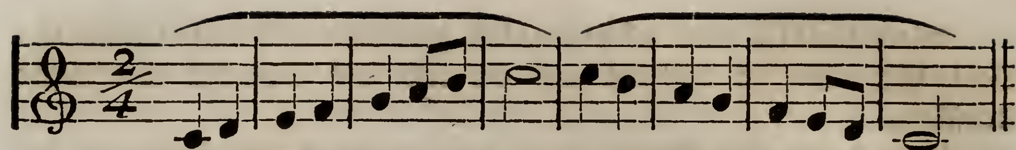


Eine kurze Melodie, welche, wie die vorstehende, sowohl tonisch als rhythmisch befriedigend abgeschlossen ist, heißt ein Satz.

So wie wir aus der steigenden Tonleiter einen Satz bildeten, wollen wir auch, und zwar ganz in derselben Weise, einen Satz aus der fallenden Tonleiter bilden.

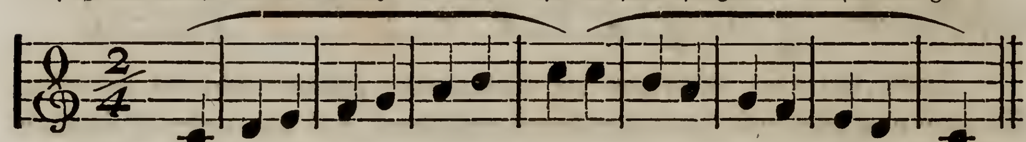


Jeder dieser Sätze stellt die Tonleiter nur einseitig dar, entweder nur steigend, oder nur fallend. Vollkommner wird es uns befriedigen, wenn wir beide verbinden.

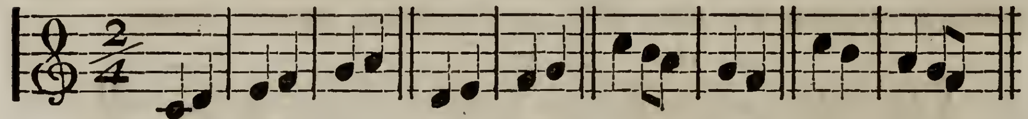


Dieses Tonstück besteht nunmehr aus zwei Sätzen, einem Vordersatze, der sich aus der Ruhe erhebt, und einem Nachsatze, der in die Ruhe zurückführt. Eine solche Verbindung von Vordersatz und Nachsatz heißt eine Periode.

Auch das zweite Notenbeispiel des gegenwärtigen §. kann als Vordersatz einer Periode benutzt werden; sie erhält folgende Gestaltung:



Der Satz und die Periode haben einen bestimmten Schluß. Eine Melodie ohne Abschluß heißt ein Gang, z. B.



Gänge aus schnell folgenden, besonders gleichwerthigen Tönen, heißen Passagen. Verfolgt eine Passage die Richtung der diatonischen oder chromatischen Tonleiter, so heißt sie ein Laufer. Erfordert sie große Fertigkeit bei der Ausführung, so wird sie Bravourpassage genannt.

Anmerk. Wir werden weiterhin Tonstücke, welche nicht aus Sätzen und Perioden bestehen, gangartige nennen.

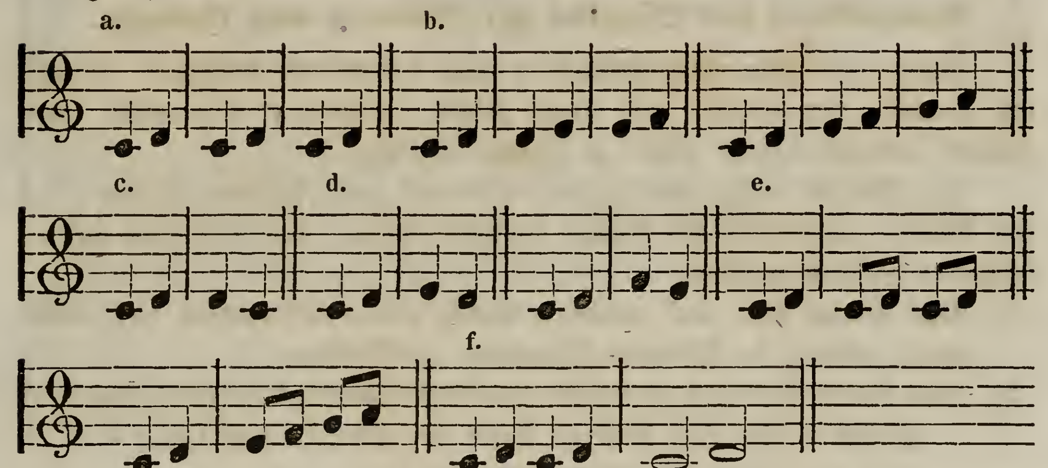
Aufgabe. Der Schüler soll alle Tonleitern in den oben dargestellten Periodenformen (mit Voll- und mit Auftakt) schreiben und spielen.

§. 14.
Das Motiv.

In dem ersten Notenbeispiele des §. 13 finden wir alle Takte gleichmäßig gebildet, denn jeder Takt enthält zwei Viertel in steigender Tonfolge. Der erste Takt ist gleichsam das Muster und Vorbild, dem die folgenden Takte nachgebildet sind. Man nennt eine solche kurze Tonverbindung, welche sich wiederholt, ein Motiv, d. h. etwas Bewegendes, weil es uns bewegt oder antreibt, es nachzubilden. Insofern wir auf seinen rhythmischen Bau achten, fassen wir es als rhythmisches Motiv auf; insofern wir aber seine Tonfolge ins Auge fassen, als melodisches Motiv.
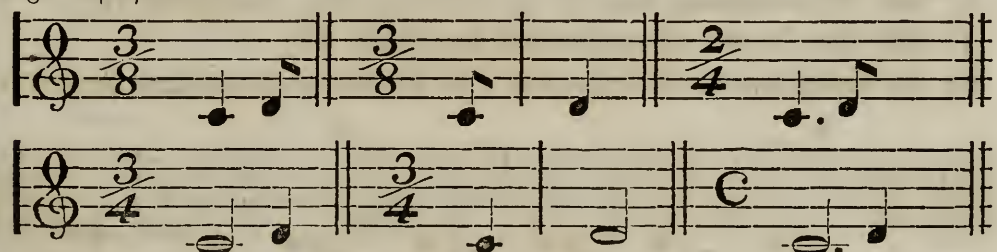
Verwenden wir nun dieses Motiv zur Bildung einer Melodie, so können wir es gebrauchen:

1) indem wir es auf denselben Tonstufen unverändert wiederholen (a),
2) indem wir es auf andere Tonstufen versetzen (b),
3) indem wir seine Tonfolge auf denselben Tonstufen verkehren (c),
4) indem wir es auf andere Tonstufen versetzen und verkehren (d),
5) indem wir es in Noten von geringerer Dauer wiederholen, es verkleinern (e),
6) indem wir es in Noten von größerer Dauer wiederholen, es vergrößern (f).

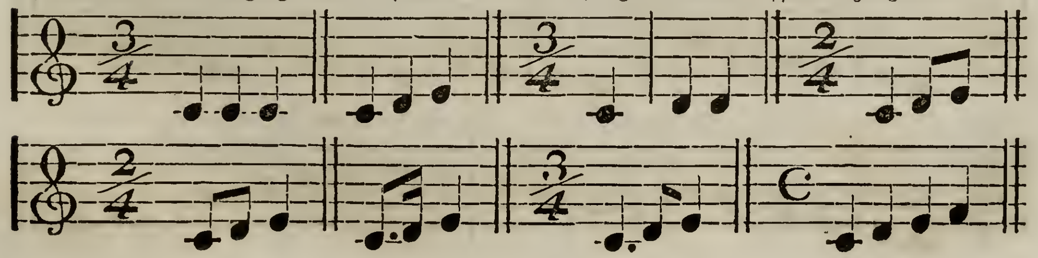


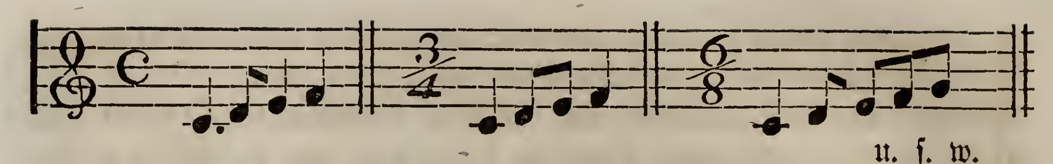
In dem zweiten Notenbeispiele des §. 13 bilden ebenfalls die beiden ersten Noten das Motiv, es hat Auftakt, und greift, wie dies oft der Fall ist, über den Taktstrich hinweg. Auch dieses, wie überhaupt jedes Motiv, kann in der oben angedeuteten sechsfachen Weise angewendet werden.

Natürlich kann das Motiv auch aus zwei Noten von ungleicher Länge bestehen.



Es kann ferner aus drei und mehr Tönen von gleicher oder verschiedener Geltung gebildet sein, wie die folgenden Beispiele zeigen.





Aufgabe. Der Schüler soll in verschiedenen Ton- und Taktarten Motive bilden.
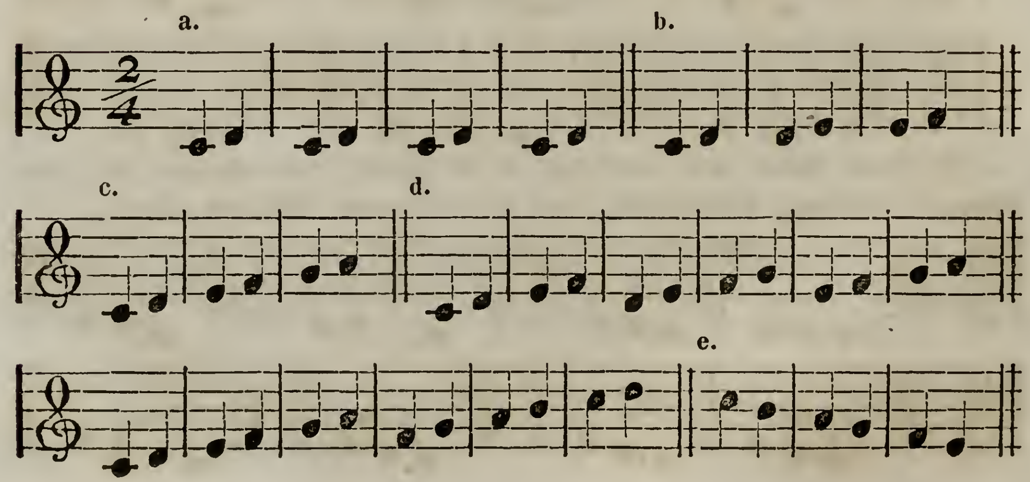
§. 15.

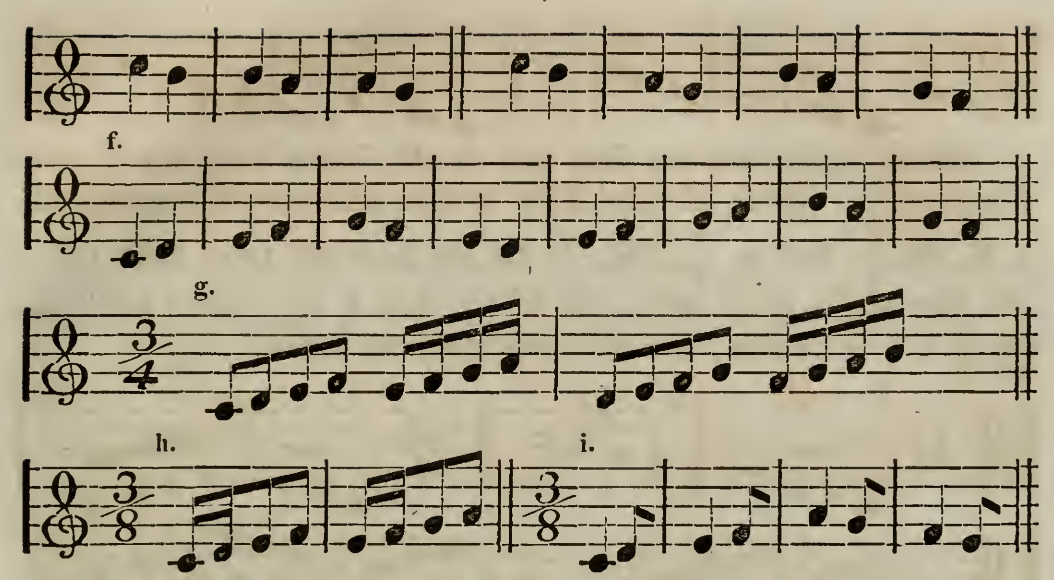
Anwendung des Motivs zur Bildung von Gängen.

Gänge sind bekanntlich Melodieen ohne bestimmten Abschluß. Solche soll nunmehr der Schüler aus einem Motiv, welches er sich wählt, oder welches ihm der Lehrer giebt, zu bilden versuchen.

Ein Beispiel möge ihm zeigen, wie aus dem einfachen Motiv c–d eine Menge mannigfaltiger Gänge entstehen könne, damit er mit andern Motiven dasselbe versuche.

1) Das Motiv kann auf derselben Stelle wiederholt werden (a). Dadurch entsteht bei schneller Bewegung ein Triller.
2) Das Motiv kann auf einer höheren Stufe wiederholt werden, und zwar entweder von dem höheren Tone des Motivs aus (b), oder von einem folgenden Tone aus (c).
3) Nachdem es auf einer höheren Stufe wiederholt worden ist, kann um eine oder mehrere Stufen zurückgegangen werden (d).
4) Das Motiv kann verkehrt angewendet werden (e).
5) Die ursprüngliche Tonfolge und die Verkehrung können verbunden werden (f).
6) Die Wiederholung kann in der Verkleinerung stattfinden (g).
7) Sie kann in der Vergrößerung stattfinden (h).
8) Es können andere Veränderungen im Rhythmus angewendet werden (i).





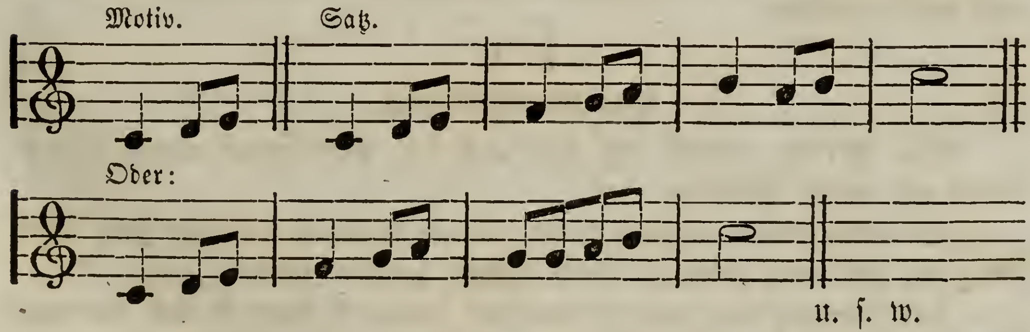
Mit den gegebenen Beispielen ist die Bildungskraft des Motivs noch keineswegs erschöpft. — Der Schüler möge nun aus andern Motiven möglichst viele Gänge entwickeln und jeden derselben eine Strecke fortführen. Er wechsele dabei mit den Tonarten, zuweilen auch mit den Schlüsseln ab.

§. 16.

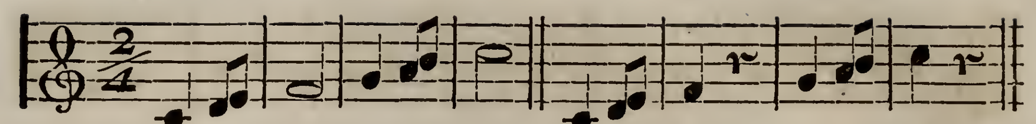
Anwendung des Motivs zur Bildung von Sätzen.

Ein Satz ist, wie wir wissen, eine Melodie mit einem befriedigenden Abschlusse. Der Schüler soll nunmehr Sätze bilden, welche aus einem Motiv entstehen. Dieses Motiv kann natürlich diejenigen Veränderungen erleiden, welche wir im vorigen §. bei der Gangbildung betrachteten.

Um einen genügenden Abschluß des Satzes herbeizuführen, können wir das Motiv gegen das Ende desselben aufgeben oder frei verändern, z. B.

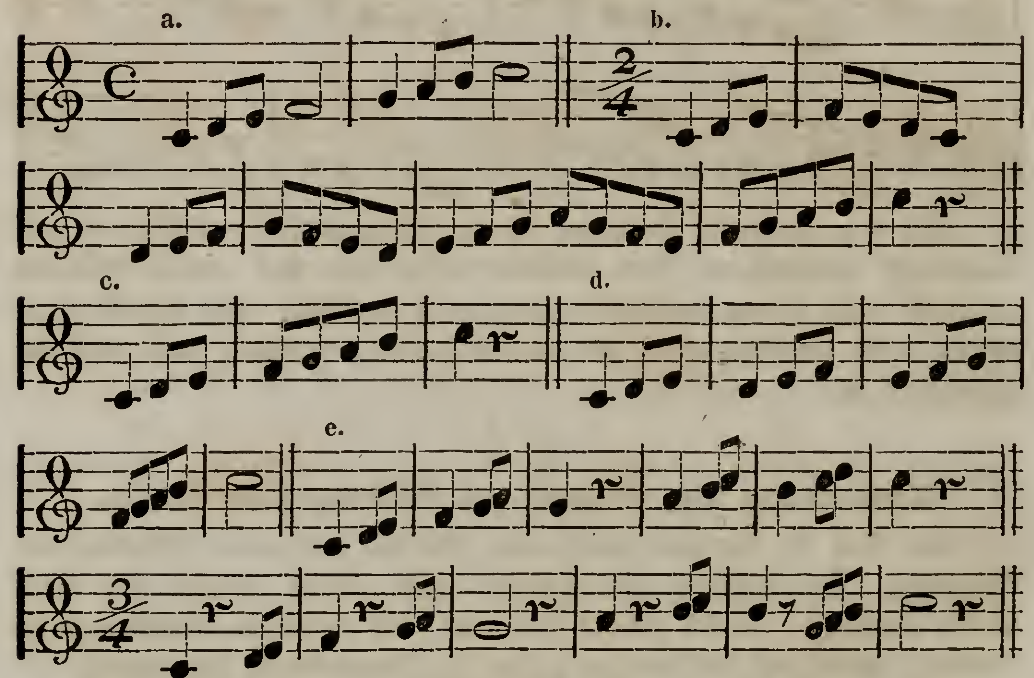


Hat das Motiv am Schlusse eine accentuirte Note von längerer Dauer oder mit einer Pause, so zerfällt der Satz durch die Wiederholung desselben in Abschnitte, deren Trennungsstelle ein Einschnitt, eine Cäsur, heißt, z. B.



Bisher stellten wir den Satz stets in vier Takten dar; dies ist seine Grundgestalt. Ziehen wir zwei Takte in einen zusammen, verwandeln wir z. B. den $\frac{2}{4}$-Takt in $\frac{4}{4}$-Takt, so hat der Satz nur zwei Takte (a).

Wir können ferner Sätze von 8 (b), von 3 (c), von 5 (d), von 6 (e) u. s. w. Takten, mit oder ohne Abschnitte bilden.



Der Schüler bilde viele Sätze in verschiedener Taktzahl, in verschiedenen Tonarten (und Schlüsseln), steigend und fallend, mit Einschnitten und ohne dieselben.

§. 17.

Periodenbildung.
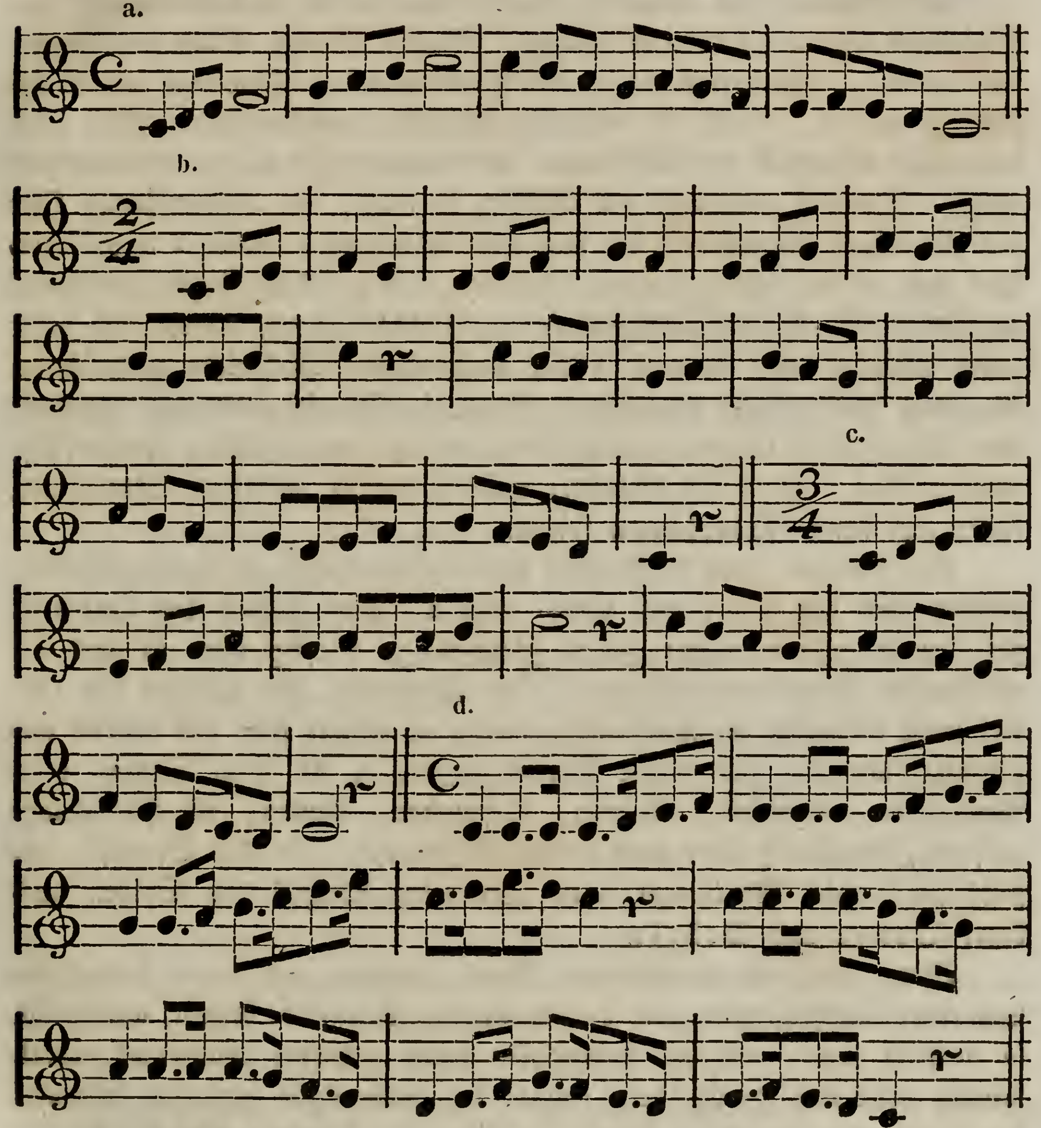
Eine Periode entsteht (§. 13) aus der Verbindung eines Vordersatzes mit einem Nachsatze.

Der Unterschied zwischen Vorder- und Nachsatz soll (für jetzt) darin bestehen, daß jener steigend, dieser fallend gebildet wird.

Der Nachsatz muß dem Vordersatze ähnlich sein; er soll aus dem Motiv des Vordersatzes entstehen. Er soll ferner mit dem Vordersatze in der Zahl der Takte übereinstimmen. Damit aber nicht Einförmigkeit entsteht, soll er nicht eine bloße peinliche Nachbildung des Vordersatzes sein, vielmehr darf und soll er sich mehr oder weniger von diesem

unterscheiden, ohne doch die Aehnlichkeit mit demselben völlig aufzugeben. Während z. B. der Vordersatz in Abschnitte zerfällt, hat der Nachsatz oft keine dergleichen u. s. w.

Es folgen einige Beispiele von Perioden, die aus einem Motive hervorgegangen sind.



Der Schüler bilde nun aus mannigfaltigen Motiven Perioden von verschiedenartigem Bau in verschiedenen Tonarten (und Schlüsseln). Er bemerke aus Beispiel a und d, daß in zusammengesetzten Taktordnungen die Schlüsse auch auf einen gewesenen Hauptheil fallen können, z. B. im $\frac{4}{4}$=Takte auf das dritte Viertel, im $\frac{6}{8}$=Takte auf das vierte Achtel u. s. w.

Anhang zum ersten Abschnitte.

§. 18.

Das Volkslied.

Der Schüler hat nunmehr einige Gewandtheit in der Bildung von Melodieen aus der Tonleiter erlangt. Er hat Gänge, Sätze und Perioden gebildet. Seine Freiheit in der Erfindung der Melodieen mußte beschränkt werden, damit er nicht der Willkühr anheim fiel. Bald wird das eigne Schaffen der Melodieen auf längere Zeit in den Hintergrund treten. Dennoch unterlasse der Schüler ja nicht, ein aufmerksames Ohr den Melodieen zuzuwenden, die sich ihm im Klavier-, Violin- und Orgelspiel und in den Gesangstunden darbieten, um an ihnen seinen Geschmack zu bilden. Er beachte insbesondere die Volkslieder, welche sich meist durch einfache und dennoch höchst ansprechende Melodieen auszeichnen. An ihnen lerne er auf praktischem Wege die Eigenschaften einer angenehmen Gesangweise kennen, zugleich aber betrachte er sorgfältig ihren rhythmischen Bau. Zu dieser letzteren, außerordentlich wichtigen Betrachtung sollen jetzt einige Andeutungen folgen.

Die Melodie eines Volksliedes ist die Gesangweise zu einem Gedichte, welches wir den Text des Liedes nennen. Der Inhalt des Textes ist für unsern gegenwärtigen Zweck gleichgiltig; wichtig aber ist uns die rhythmische Anordnung desselben. Der Rhythmus hat nämlich sein Gebiet nicht allein in der Tonkunst, sondern er äußert sich, wie bereits angedeutet worden, bei vielen Verrichtungen, z. B. beim Tanze, beim Marschiren, Dreschen, Rudern, Schmieden, Läuten, im Pulsschlage u. s. w., vorzüglich aber auch in der Sprache. In der Sprache versteht man unter Rhythmus einen geordneten Wechsel der Sylben nach ihrer Dauer und Stärke.

Wenn man ein zweisylbiges Wort, welches aus einer Hauptsylbe und einer nachfolgenden oder vorangehenden Nebensylbe besteht, ausspricht, so bemerkt man, daß die Hauptsylbe einen gewissen Nachdruck erhält, welchen man den Hauptton nennt; die Nebensylbe hingegen bekommt den untergeordneten Ton. In folgenden Wörtern steht die Hauptsylbe, welche den Hauptton hat, voran:

Vater, **Vo**gel, **Fal**ke, **Mor**gen, **hö**ren u. s. w.

Umgekehrt ist es in folgenden Wörtern:

ge**recht**, Ge**duld**, er**schlafft**, Be**griff** u. s. w.

Sylben mit untergeordnetem Tone sind entweder halbtonig oder tonlos. In dem Worte „Grafschaft" z. B. hat die erste Sylbe den

Hauptton, die zweite ist halbtonig; in dem Worte „sterben" hat die erste Sylbe den Hauptton, die zweite ist tonlos.

Auch in mehr als zweisylbigen Wörtern und in Verbindungen zusammen gehöriger Wörter findet dieser Unterschied in der Betonung statt: z. B. Ge=bäu=de; un=glaub=lich; es ist kalt; er kommt u. s. w.

Solche Sylben, welche den Hauptton haben, heißen lange Sylben, man bezeichnet sie mit —; tonlose Sylben heißen kurz, und sie werden mit ◡ bezeichnet; halbtonige sind bald lang, bald kurz (⏓).

Stets kurz und tonlos sind:

1) alle Vor= und Nachsylben mit einem stummen **e**, z. B. be, ge, er, ver, en, es, e u. s. w. (be=gehrt; ge=lobt; er=kannt; ver=schenkt; borg=en; Gott=es; lob=e u. s. w.);
2) die Artikel der, die, das; also: der Mann; die Frau; das Kind (der Schüler möge sich doch ja nicht die abscheulich klingende Dehnung des Artikels das angewöhnen, also nicht das Haus u. dgl. sprechen);
3) die kleinen Wörtchen: es, man, zu u. s. w.

Mittelzeitig (⏓) und schwankend sind:

1) die Nebensylben mit anderem Stimmlaute als **e**, z. B. ur, miss, schaft, bar, thum, haft, heit, keit u. s. w.;
2) die meisten einsylbigen Hülfs= und Nebenwörter, als: ist (das i ist hier stets kurz, auch wenn das Wort den Ton hat, es heißt niemals ist), bin, war, wird, ich, du, er, wir u. s. w.

Da der Rhythmus in der Sprache auf dem Wechsel von Längen und Kürzen beruht, so muß jedes rhythmische Sprachgebilde mindestens aus zwei Sylben bestehen. Wie bei den Tönen accentuirte und nicht=accentuirte zu einer rhythmischen Einheit sich verbanden, welche wir Takt nannten, so verbinden sich nun auch zwei und mehrere (im Deutschen 2 bis 4) Sylben zu einer rhythmischen Einheit, welche wir Versfuß nennen. Wie aus mehreren Takten ein Satz entstand, so entsteht aus einer Verbindung von Versfüßen ein Vers. Das Abmessen eines Verses nach seinen Versfüßen nennt man „scandiren".

Hierbei merke sich der Schüler, daß, was man z. B. in den Liedern des Gesangbuches gewöhnlich einen Vers nennt, in der Dichtkunst Strophe heißt; während die einzelnen Zeilen eines Liedes, soweit sie ohne Absatz gesungen werden, in der Dichtkunst Verse genannt werden. Diese beiden Ausdrücke werden demnach geradezu mit einander verwechselt, und es dürfte, da der Name Vers für den ganzen Abschnitt eines Kirchenliedes einmal üblich geworden ist, zweckmäßig sein, die eigentlichen Verse mit Verszeile zu bezeichnen.

In den alten Sprachen, besonders in der griechischen und lateinischen, hat man sehr verschiedenartige Versfüße gebildet, und auch in deutschen Gedichten werden sie angewendet. Ihre genaue Bekanntschaft kann nur durch ein tieferes Studium erworben werden, welches an diesen Ort nicht gehört.

Vier Versfüße aber merke sich der Schüler genau, da sie die Grundlage der Mehrzahl unserer Volks- und Kirchenlieder bilden, nämlich:

1. den Jámbus, aus zwei Sylben bestehend, von denen die erste kurz, die zweite lang ist, ◡ —, z. B. gerecht; verliert; es blitzt; das Haus;
2. den Trochäus, aus zwei Sylben gebildet, deren erste lang ist, während die zweite kurz ist, — ◡, z. B. Alter, hinter, nimm es ꝛc.
3. den Dáctylus, aus drei Sylben, wovon die erste lang ist, während die beiden letzten kurz sind, — ◡ ◡, z. B. Brüderchen, freundliche, sterbliche, sündige u. s. f.
4. den Spondéus, aus zwei langen Sylben gebildet, — —, welcher oft als Stellvertreter des Dactylus auftritt, z. B. Klopstock, Thurmuhr, Dichtkunst.

Durch Zusammenstellung mehrerer solcher Versfüße entsteht ein Vers. Wir betrachten nun: jambische, trochäische und dactylische Verse.

a. Die jambischen Verse sind zwei- bis sechsfüßig.

1. zweifüßige.

Ich rüh | me mir
Mein Dörf | chen hier.

(Bei diesen, wie bei mehrfüßigen jambischen Versen wird dem letzten Fuße oft noch eine kurze Sylbe angehängt; man sagt dann, der Vers habe ein weibliches Ende, während er, wenn er auf eine lange Sylbe ausgeht, ein männliches hat.)

Z. B.

Ich ging | im Wal | de
So für | mich hin
Und Nichts | zu su | chen
Das war | mein Sinn.

2. dreifüßige.

Komm, stil | ler A | bend nie | der
Auf un | sre klei | ne Flur |
Dir tö | nen un | sre Lie | der
Wie schön | bist du, | Na tur! |

3. vierfüßige. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
So leb' | denn wohl, | du stil | les Haus,
Wir ziehn | be trübt | von dir | hin aus.

4. fünffüßige. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
Ich bin | ein Preu | ße! Kennt | ihr mei | ne Far | ben?
Die Fah | ne schwebt | mir weiß | und schwarz | voran. |

5. sechsfüßige. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
Das Recht | des Herr|schers üb' | ich aus | zum letz|ten Mal.

(Eine eigenthümliche Form der sechsfüßigen Jamben bilden die sogenannten Alexandriner, in welchem nach dem dritten Fuße eine Pause (eine Cäsur) stattfindet, z. B.

∪ — | ∪ — | ∪ — || ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪
Nun dan ket al le Gott mit Her zen Mund und Hän den,
Der gro ße Din ge thut an uns und al len En den,
Der uns von Mut ter leib und Kin des bei nen an
Un zäh lig viel zu gut und noch it zund ge than.)

b. Die trochäischen Verse pflegen 3=, 4= oder 5=füßig zu sein, z. B.

1. dreifüßige. — ∪ | — ∪ | — ∪
Gold ne A bend son ne,
Wie bist du so schön!

(Bei den trochäischen Versen fehlt, wenn sie männlich enden, die letzte leichte Sylbe.)

2. vierfüßige. — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪
Weißt du, wie viel Stern lein steh en
An dem blau en Him mels zelt?

3. fünffüßige. — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪
Stär ke mich durch dei ne To des = wun den.

c. Die dactylischen Verse, in denen der Dactylus oft, im letzten Fuße aber stets durch einen Spondeus (oder Jambus) vertreten wird, — zuweilen ist statt des letzten Fußes nur eine einzige, schwere Sylbe vorhanden.

1. zweifüßige. — ∪ ∪ | — ∪
Ta ge der Won ne
Kommt ihr so bald?
Schenkt uns die Son ne
Hü gel und Wald?

2. dreifüßige. — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
Seht, wie die Son ne dort sin ket
Hin ter dem nächt li chen Wald!

3. vierfüßige. — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
Seht, wie die Ta ge sich son nig ver klä ren,
Blau ist der Himmel und grünend das Land!

4. fünffüßige. — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡
Lo be den Her ren, den mäch ti gen Kö nig der Eh ren!

5. sechsfüßige (Hexameter).
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —
(— —) | (— —) | (— —) | (— —) | — ◡ ◡ | (— ◡)
Sing, un | sterbliche | Seele || der | sündigen | Menschheit Er | lösung,
Die der Mes | sias auf | Erden || in | seiner | Menschheit voll | endet ....
Aber, o | That, die al | lein || der | All=barm | herzige | kennet ....

Aus einer Verbindung von Versen entsteht die Strophe.

Sie enthält entweder durchweg gleichartige Versfüße, und zwar:

a) in jedem Verse in gleicher Anzahl,

aa) mit gleichem Ende; z. B.

4=füßige Jamben, Strophen von vier Versen:

So leb' denn wohl, du stilles Haus,
Wir ziehn betrübt von dir hinaus,
Wir ziehn betrübt und traurig fort,
Noch unbestimmt an welchen Ort.

bb) mit ungleichem Ende, z. B.

4=füßige Trochäen, Strophen von 7 Versen:

Weißt du, wie viel Sternlein stehen
An dem blauen Himmelszelt?
Weißt du, wie viel Wolken gehen
Weithin über alle Welt?
Gott der Herr hat sie gezählet,
Daß ihm auch nicht Eines fehlet
An der ganzen, großen Zahl.

b) die Zahl der Füße in den Versen ist ungleich, z. B.

Jamben in 5=zeiliger Strophe, Zahl der Versfüße: 4, 3, 4, 4, 3.

Schön röthlich die Kartoffeln sind
Und weiß wie Alabaster,
Sie dau'n sich lieblich und geschwind,
Und sind für Mann und Frau und Kind
Ein rechtes Magenpflaster.

Trochäen in 11=zeiliger Strophe. Zahl der Füße: 3, 3, 4;
3, 3, 4;
4, 4;
3, 3, 4;

Was kann schöner sein,
Was kann edler sein,
Als von Hirten abzustammen?

Da zu alter Zeit
Arme Hirtenleut'
Selbst zu Königswürden kamen.
Moses war ein Hirt mit Freuden,
Joseph mußt' in Sichem weiden,
Ja, der Abraham
Und der David kam
Von der Heerd' und grünen Weiden.

Oder das Versmaaß wechselt innerhalb der Strophe, z. B. es sind:
4 Verse jambisch, 2 dactylisch.

◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡
Vom ho - hen Him - mel her ward uns die Freu - de,
Ward uns der Ju - gend Traum be - scheert;
Drum trau te Brü - der, trotzt dem blas - sen Nei - de,
Der un - srer Ju - gend Freu - den stört.
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —
Fei - er - lich schal - le der Ju - bel - ge - sang!
Freut euch des Le - bens, es wäh - ret nicht lang.

Aufgabe.

Der Schüler untersuche und bestimme das Versmaaß und den Strophenbau vieler Volkslieder aus irgend einer Sammlung.

(Anm. Er wird hie und da auf ein Lied stoßen, dessen Bau auf andere, als die oben genannten Versfüße gegründet ist, diese möge er bei Seite lassen. Allenfalls merke er sich noch den in Volksliedern ziemlich häufig, meist mit Jamben vermischt, vorkommenden Anapäst ◡ ◡ —.) Z. B.

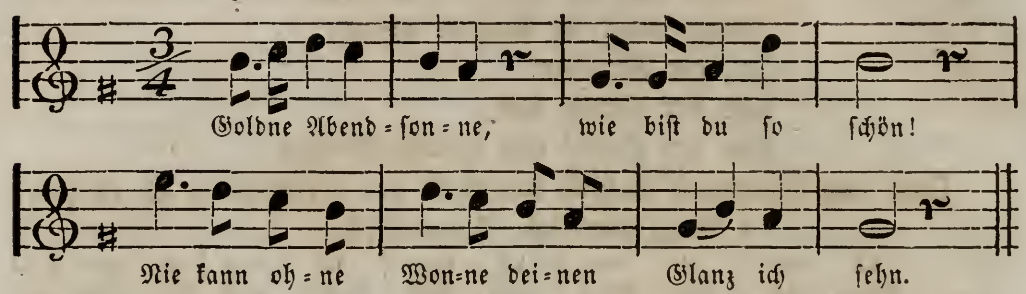
◡ ◡ — | ◡ ◡ — |
Komm hinaus | mit ins Feld, |
◡ ◡ — | ◡ ◡ — |
Wenn der Lenz | dir gefällt, |
◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ —
Schon schmückt | er mit Blu | men und Blü | then die Welt.

Oder:

◡ — | ◡ ◡ — | ◡
Ich hab' mich er - ge - ben
◡ — | ◡ ◡ — |
Mit Herz und mit Hand
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡
Dir, Land voll Lieb' und Le - ben
◡ — | ◡ — | ◡ — |
Mein deut - sches Va - ter - land.

Nunmehr richten wir unsere Aufmerksamkeit auf den rhythmischen Bau der Melodie. Wir suchen die Motive auf, welche sie enthält; vor
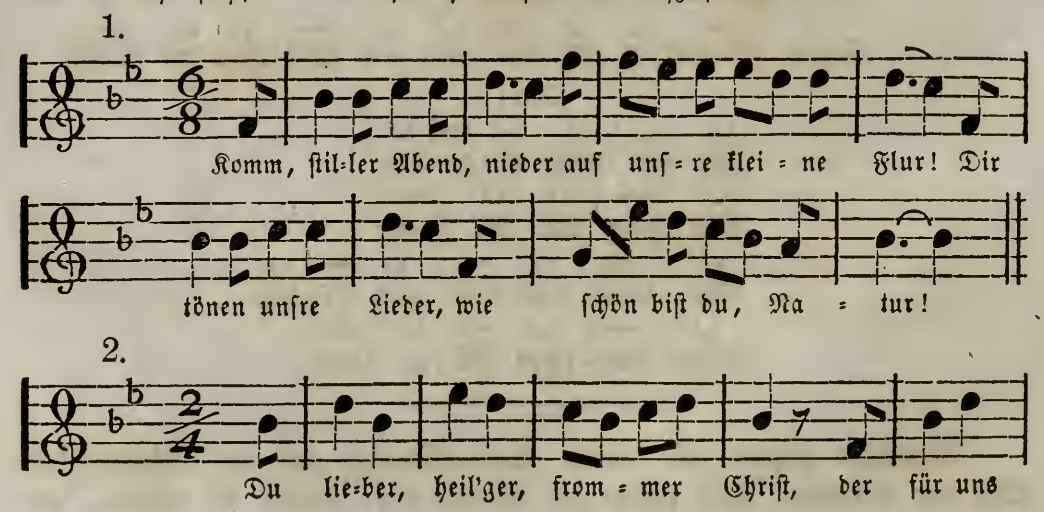
Allem aber betrachten wir die Sätze nebst ihren Abschnitten, und die Perioden. Hier bietet sich uns theils bereits Bekanntes und Besprochenes, theils Unbekanntes und Unbesprochenes dar. Wir wenden uns sofort dem Bekannten zu.
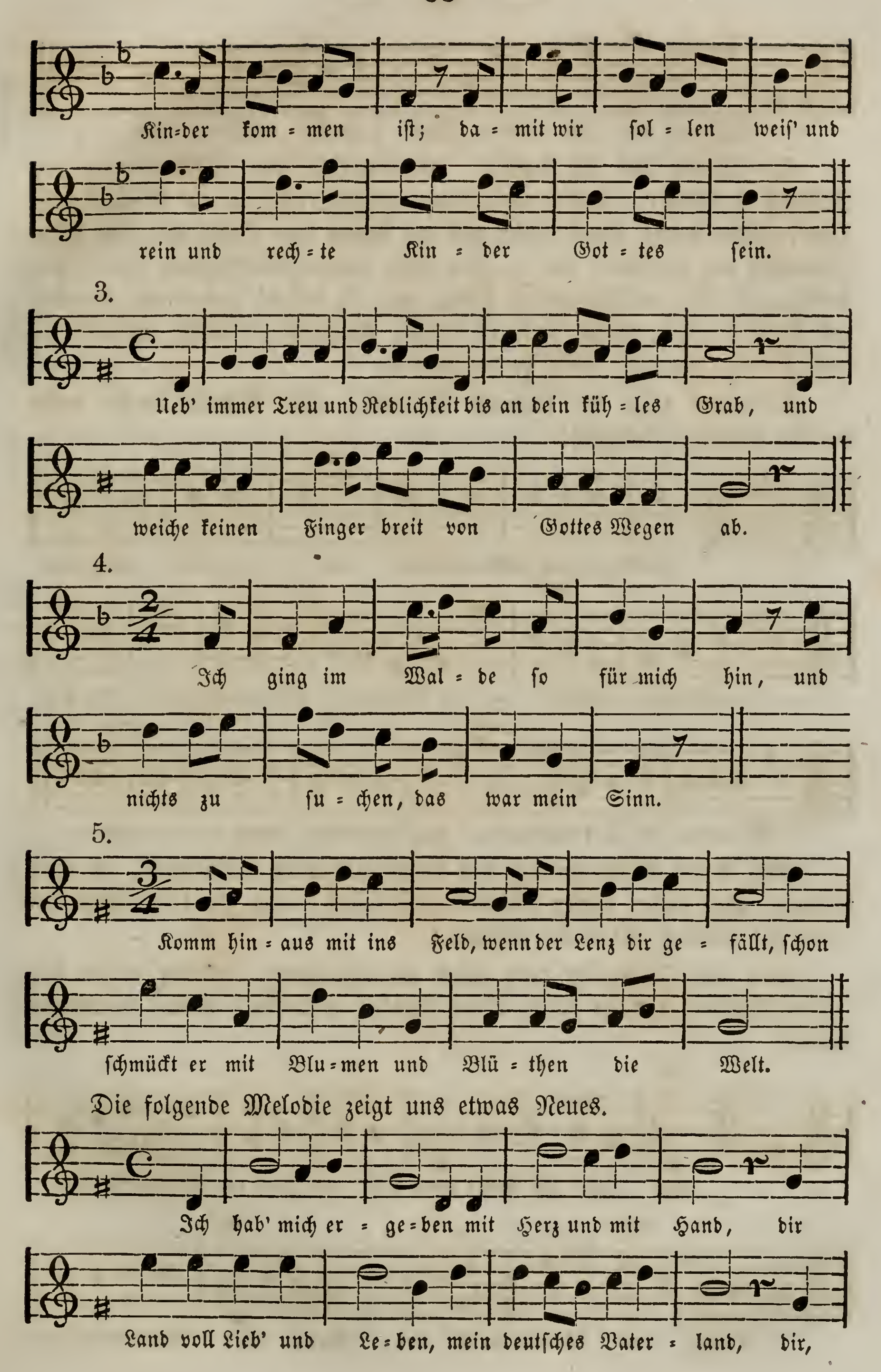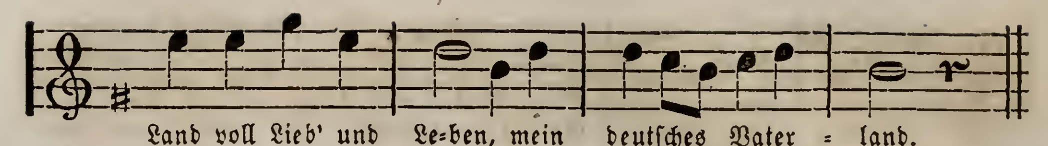


Die Tonart ist G-dur; die Taktordnung dreitheilig; die Taktart $\frac{3}{4}$; der Anfang Volltakt. Das rhythmische Motiv des ersten Taktes wiederholt sich im dritten Takte; im fünften Takte erblicken wir ein neues Motiv, welches sich im sechsten rhythmisch und melodisch, eine Stufe tiefer versetzt, wiederfindet. Man kann es als aus jenem ersten Motiv durch Vergrößerung des ersten und Verkleinerung des zweiten Theils hervorgegangen betrachten.

Die ganze Melodie bildet eine achttaktige Periode, welche in zwei viertaktige Sätze zerfällt. Der Vordersatz ist aus zwei 2-taktigen Abschnitten gebildet; der Nachsatz ist nicht in Abschnitte zerlegt. Der Vordersatz hebt sich am Schlusse, der Nachsatz sinkt zur Ruhe herab, wie es beiden zukommt.

In gleicher Weise betrachte der Schüler die folgenden Melodieen, und bemühe sich, andere ähnlich construirte aufzufinden.

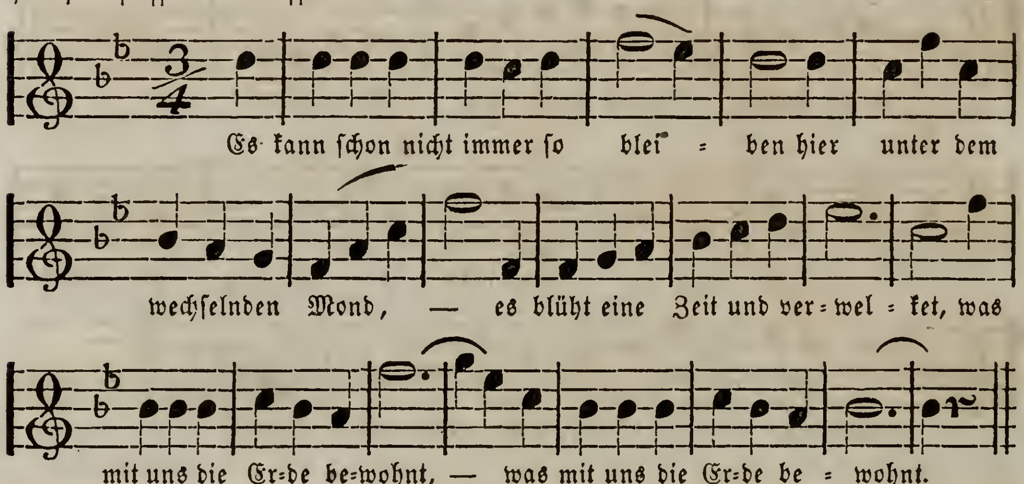



Kin=der kom = men ist; da = mit wir sol = len weis' und
rein und rech = te Kin = der Got = tes sein.
3.
Ueb' immer Treu und Redlichkeit bis an dein küh = les Grab, und
weiche keinen Finger breit von Gottes Wegen ab.
4.
Ich ging im Wal = de so für mich hin, und
nichts zu su = chen, das war mein Sinn.
5.
Komm hin = aus mit ins Feld, wenn der Lenz dir ge = fällt, schon
schmückt er mit Blu=men und Blü = then die Welt.
Die folgende Melodie zeigt uns etwas Neues.
Ich hab' mich er = ge=ben mit Herz und mit Hand, dir
Land voll Lieb' und Le=ben, mein deutsches Vater = land, dir,



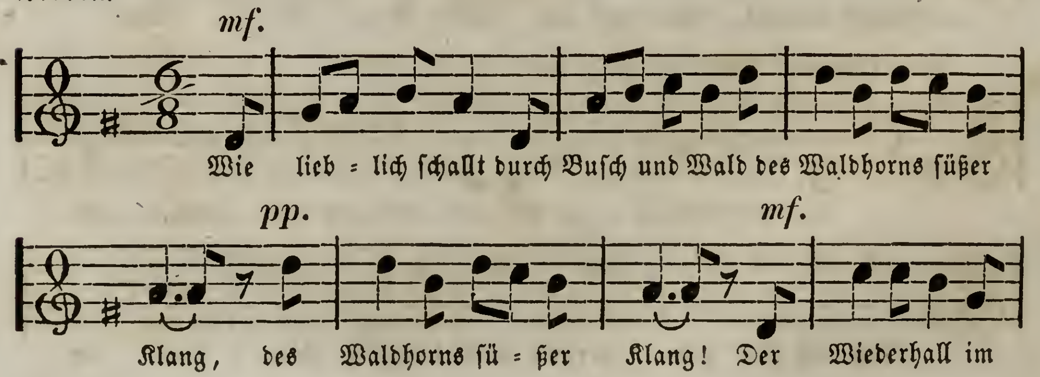
Sie besteht aus 12 Takten. Ist vielleicht der Vorder= und der Nachsatz 6=taktig? Nein; das Ganze zerfällt offenbar in dreimal vier Takte. Wir finden jedoch bald, daß die letzten vier Takte nur eine Wiederholung der mittleren vier — mit einer kleinen Abänderung sind. Die Periode ist also wirklich nur 8=taktig, und sie besteht aus einem 4=taktigen Vorder= und einem eben so langen Nachsatze, welcher zweimal gesungen wird, um ihn mehr hervorzuheben.

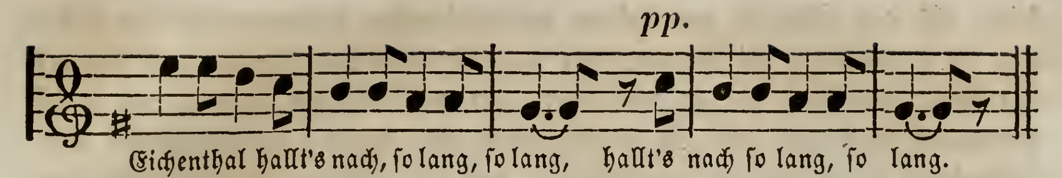
Aehnliches zeigt die folgende Melodie. Der Schüler suche mehr hierher passende Beispiele!



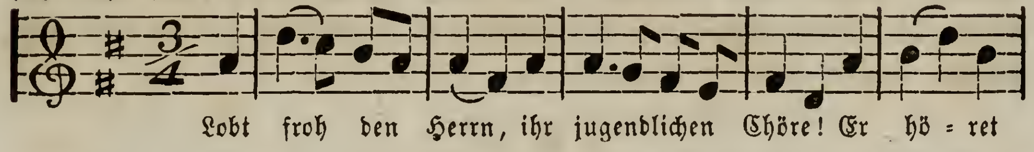
Hier ist die Wiederholung des Nachsatzes nicht vollständig, es wird vielmehr nur dessen letzter Abschnitt wiederholt, und die 16=taktige Periode hat dadurch 20 Takte erhalten.

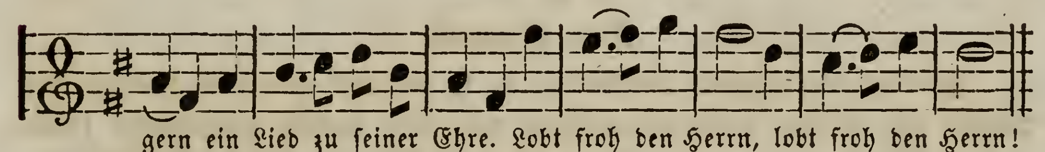
Auch der Vordersatz kann durch einen Anhang, mittelst dessen sein letzter Abschnitt (oft in Form eines Echo's) wiederholt wird, verlängert werden.
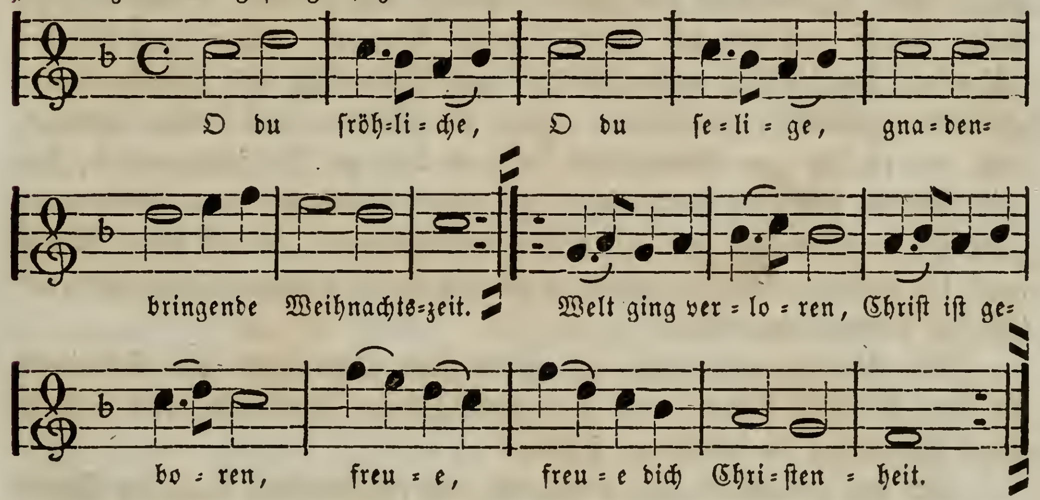




Zuweilen besteht die Melodie aus **drei Sätzen**, so daß sich der für die Periodenbildung charakteristische Gegensatz von Vorder- und Nachsatz nicht herausstellt, z. B.





Wenn sich der Vordersatz einer Periode zu einem selbstständigeren Ganzen gestaltet, so zerfällt die Melodie in **zwei Theile**, von denen nicht selten der eine oder der andere wiederholt wird; zuweilen wird **jeder** zweimal gesungen, z. B.



In solchen aus zwei Theilen bestehenden Melodieen ist oft der Bau des zweiten Theiles ein anderer, als der des ersten, indem er bald mehr, bald weniger Abschnitte hat. Dies ist besonders der Fall bei Strophen mit 5 oder 7 u. s. w. Zeilen, z. B. in: Heil dir im Siegerkranz u. a. m.

Vorstehendes möge genügen, um den Anfänger in den rhythmischen Bau des Volksliedes und seiner Melodie einzuführen. Obschon das unendliche Gebiet musikalischer Construction hiermit nur berührt, keineswegs aber durchwandert ist, so dürfte doch vielleicht schon mehr angedeutet

sein, als der Schüler auf seiner gegenwärtigen Bildungsstufe zu fassen und zu verarbeiten im Stande ist, und es muß der Einsicht des Lehrers überlassen bleiben, ob er demselben den vollständigen Inhalt des §. 17 mittheilen oder sich auf die Hauptsachen aus demselben beschränken will. Jedenfalls ist es gut, ja unerläßlich, daß der Schüler frühzeitig auf den Gang einfacher Melodieen und auf die Grundzüge ihres rhythmischen Baues hingewiesen werde, und daß diese Hinweisung fortdauernd im weiteren Verlaufe des Unterrichts stattfinde. Ebensowenig kann dem Lernenden die Bekanntschaft mit den wichtigsten Versfüßen, wie sie oben angebahnt wurde, erlassen werden.

§. 19.

Der Choral.

In dem eigentlichen Volksliede, d. h. in dem aus dem Herzen und Munde des Volkes hervorgegangenen und von diesem gesungenen (viele in den Schulen unter dem Namen der Volkslieder übliche Gesänge gehören nicht hierher), prägt sich das innerste Leben und Wesen einer Nation aus.

Noch höhere Bedeutung hat der Choral, welcher von jeher einen wesentlichen Bestandtheil des Gottesdienstes, insbesondere in der evangelischen Kirche, gebildet hat. „Viele dieser Melodien haben uns von der „Kindheit her, haben unsere Väter und Vorfahren seit Jahrhunderten „erquickt, getröstet, gestärkt, — sind die Stimme des Volkes gewesen, „mit der es sich zum Evangelium bekannte und zur Heiligung erhob, sind „ein starkes Rüstzeug der Kirche bei ihrer Reinigung und Erneuerung „gewesen, — werden mit all' diesen Erinnerungen, in all' dieser Macht „auf die Nachkommen übergehen, wohl bis in die spätesten Jahrhunderte." (Marx, Kompositionslehre.)

Der Choral wird daher den würdigsten Gegenstand des Studiums für den Schüler bilden, und der nachfolgende Unterricht wird sich in steter Beziehung zu demselben setzen.

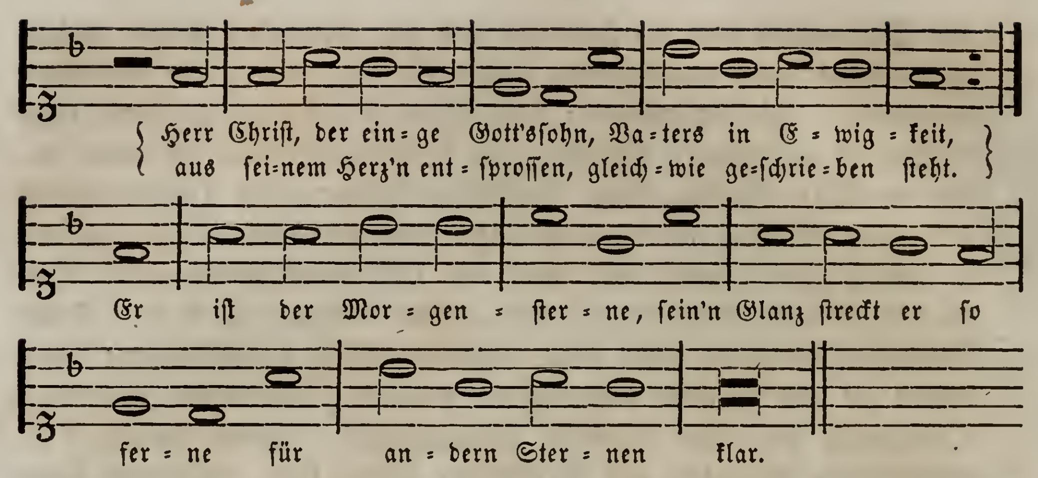
Für jetzt betrachten wir vorzüglich den rhythmischen Bau des Textes und der Melodie der Choräle. Zuvor möge eine kurze Nachricht über den Ursprung unserer kirchlichen Gesangweisen einen Platz finden.

Der Choralgesang, wie ihn die evangelische Kirche gegenwärtig hat, und wie er auch in dem katholischen Gottesdienste hie und da angewendet wird, stammt aus der Zeit der Reformation, da der klare Geist der Reformatoren bald den hohen Werth des christlichen Gemeindegesanges erkannte.
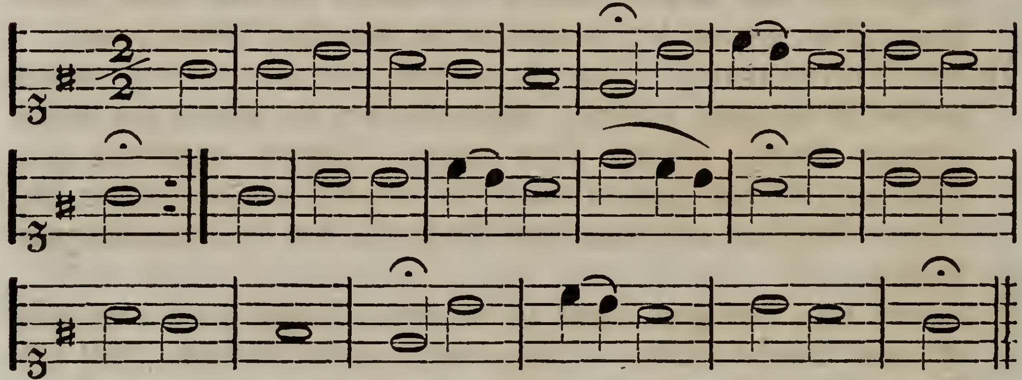
Als Melodieen benutzte man:

1) alte Sangweisen aus der frühesten Zeit der christlichen Kirche, welche man sammt ihren verdeutschten Texten für den Gesang der Gemeinde verwendete. Hierher gehören: Nun komm, der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium); Christum wir sollen loben schon (A solis ortus cardine); Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist (Veni creator spiritus); Christe, der du bist Tag und Licht (Christe, qui lux es et dies); Herr, Gott, dich loben wir (Te deum laudamus); Der du bist Drei in Einigkeit (O lux beata trinitas) u. a. m. Diese Melodieen bedurften aber einer volksthümlichen Umgestaltung; man mußte sie der Liedform angemessener machen, insbesondere die vielen Dehnungen der alten Hymnen hinwegschaffen. Indem man dies in verschiedenen Gegenden auf verschiedene Weise that, entstanden schon in der frühesten Zeit der evangelischen Kirche Abweichungen in den Singweisen, wie dies die ältesten Liederbücher darthun. Eine andere Hauptquelle, woraus der evangelische Kirchengesang schöpfte, war
2) der Volksgesang. Ihm ist zunächst der Strophenbau unserer meisten Kirchenlieder entlehnt. Man legte den im Munde des Volkes lebenden Liedern religiöse Texte unter. Dadurch verdrängte man schlechte Texte, und zugleich verschaffte man den neuen geistlichen Gesängen durch ihre volksthümlichen Singweisen den schnellsten Eingang. Endlich
3) wurden viele Melodieen eigens zu den neuen Kirchenliedern componirt, oft vom Dichter selbst, — man denke an Dr. Luthers „Ein' feste Burg ist unser Gott." —

Die zur Zeit der Reformation aus dem Volksgesange in die Kirche übertragenen, so wie die in jenem Zeitalter eigens für die Kirche componirten Singweisen unterschieden sich aber in zwei wesentlichen Punkten von unserer heutigen Musik. Zunächst gründen sich dieselben auf andere und mannigfaltigere Tonleitern, als die heut bestehenden, auf die sogenannten alten Kirchentonarten oder Kirchentöne, von denen später erst die Rede sein kann. Sodann wurden sie durch einen ganz eigenthümlichen Rhythmus belebt. Während unsre heutigen Tonstücke der einmal angenommenen Taktordnung und Taktart treu bleiben, zumal wenn ihre Länge nicht bedeutend ist, finden wir in jenen alten Singweisen eine rhythmische Mannigfaltigkeit. Wenn man nämlich versucht, sie in Takte einzutheilen, so findet man, daß in einer und derselben Melodie gerade und ungerade Taktordnung mit einander wechseln, oder daß erweiterte Rhythmen eintreten, z. B. $\frac{3}{1}$-takt neben $\frac{3}{2}$-takt. Ein Beispiel wird das Gesagte sogleich klar machen.



Betrachten wir diese Melodie, wie sie von unsern gegenwärtigen Choralbüchern dargeboten wird, so lautet sie folgendermaßen:



Der rhythmische Wechsel ist aufgegeben, und an seine Stelle ist ein einfach geordneter Rhythmus getreten, wie er unserm gegenwärtigen musikalischen Gefühle zusagt.

Es hat sich nun in der jüngst vergangenen Zeit ein heftiger Meinungskampf über diese Angelegenheit erhoben. Eine Partei behauptet, mit dem alten Rhythmus sei auch der alte, ächte Glaube aus der Kirche entschwunden; solle es besser werden, so müßten die alten rhythmischen Formen wieder zur Anwendung gelangen.

Bis jetzt hat sich diese Meinung nicht Bahn brechen können, wiewohl sie viele Anhänger und warme Vertheidiger gefunden hat. Jedenfalls ist nicht der Verfall des Glaubens die Ursache des Unterganges der alten Rhythmen gewesen, sondern die Nothwendigkeit führte zur Vereinfachung der Choralmelodieen. Es ist nicht denkbar, daß eine zahlreiche, zum großen Theile aus Personen mit geringer musikalischer Bildung bestehende Gemeinde jemals die rhythmischen Choräle gut ausgeführt habe oder ausführen werde, ganz abgesehen davon, daß die alten Rhythmen fast durchgängig nur zu Einem, dem ursprünglichen, Liede

passen, und daß auch dabei noch Vieles vorkommt, was unserm Gefühl widerstrebt, z. B. die Dehnung tonloser Sylben.

Einer der größten Organisten, Dr. Friedrich Schneider in Dessau, spricht sich über den rhythmischen Choralgesang folgendermaßen aus: „Gegen die Einführung des sogenannten rhythmischen Choralgesanges muß ich mich auf das Bestimmteste aus Gründen, die aus vollster Ueberzeugung hervorgegangen sind, erklären, und halte ich die Weise unseres bisherigen Choralgesanges, vorausgesetzt, daß er gehörig und zweckmäßig ausgeführt wird, gerade für die passendste Weise. Denn keinesweges ist unsere bisherige Art des Gemeindegesangs ohne Rhythmus; er stellt nur den Rhythmus in seinen einfachsten, für den Volksgesang faßlichsten Verhältnissen dar. Durch Aufnahme des sogenannten rhythmischen Choralgesanges kommt etwas Sinnlich-Weltliches in unsern Gemeindegesang, was wohl mitunter ganz lustig lauten wird; indeß kann ich gerade kein Mittel zur Erweckung der Erbauung und Andacht darin finden, vielmehr dürfte durch die rhythmische Verwirrung, in welcher manche dieser sogenannten rectificirten Melodieen erscheinen, mannigfaltige Störung der Andacht und Erbauung erreicht werden." — (Körner's Urania.)

Es möge sich daher jeder Musiker eine historische Kenntniß jener alten Weise verschaffen; Chöre, welche aus geübten Sängern bestehen, mögen sich an ihrer Ausführung erbauen; — für unsern Kirchengesang aber gehört der Choral, wie er sich im Laufe der Zeit ausgebildet hat, und in dieser Form werden wir ihn hier betrachten und später bearbeiten.

Aus dem Vorstehenden theile der Lehrer dem Schüler jetzt oder später das Erforderliche mit. Wir wenden uns nun der Betrachtung unserer Kirchenlieder und ihrer jetzt üblichen Melodieen zu.

Was zunächst den Vers- und Strophenbau der Lieder in unseren Kirchengesangbüchern anlangt, so findet auf ihn alles das Anwendung, was §. 18 bei der Betrachtung des Volksliedes mitgetheilt wurde.

Das Versmaaß ist entweder jambisch oder trochäisch, seltner dactylisch, noch seltener gemischt. Von den allgemein bekannten Kirchenliedern sind beispielsweise:

1) jambisch. Ach bleib mit deiner Gnade ꝛc. Ach Gott und Herr ꝛc. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. Ach Gott, wie manches Herzeleid ꝛc. Allein Gott in der Höh' sei Ehr ꝛc. Auf meinen lieben Gott ꝛc. Aus meines Herzens Grunde ꝛc. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc. Befiehl du deine Wege ꝛc. Der goldnen Sonne Licht und Pracht ꝛc. Dir, dir, Jehova, will ich singen ꝛc. — und viele andere.

2) trochäisch. Ach, was soll ich Sünder machen ꝛc. Alle Menschen müssen sterben ꝛc. Du, o schönes Weltgebäude ꝛc. Freu' dich sehr, o meine Seele ꝛc. Gott des Himmels und der Erden ꝛc. Gott sei Dank in aller Welt ꝛc. Gottes Sohn ist kommen ꝛc. Herr, ich habe mißgehandelt ꝛc. Jesu, meines Lebens Leben ꝛc. Jesus, meine Zuversicht ꝛc. Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc. Straf' mich nicht in deinem Zorn ꝛc. — u. a. m.

3) dactylisch. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc. Schönster Immanuel, Herzog der Frommen ꝛc., und eine Anzahl weniger gebräuchliche. Hierher sind auch diejenigen Lieder zu rechnen, bei denen dem Dactylus eine leichte Sylbe vorangeht, z. B.: Ach, alles, was Himmel und Erde umschließet ꝛc. Es glänzet der Christen inwendiges Leben ꝛc.

4) gemischt.

a. Jamben und Trochäen gemischt. Auferstehn, ja auferstehn wirst du ꝛc. Auf, hinauf zu deiner Freude ꝛc. Christ lag in Todesbanden ꝛc. Der Tag der ist so freudenreich ꝛc. O Traurigkeit ꝛc. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen ꝛc. Wachet auf! ruft uns die Stimme ꝛc. Wie schön leucht't uns der Morgenstern ꝛc. Wir glauben all' an einen Gott ꝛc.

b. Jamben und Dactylen. Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich ꝛc. Nun preiset alle ꝛc.

c. Trochäen und Dactylen abwechselnd. Eins ist noth! Ach Herr, dies Eine ꝛc.

Auf den Strophenbau achte der Schüler bei jedem Chorale, den er künftig bearbeiten wird; auf ihm beruht zugleich die rhythmische Gestaltung der Melodie.

Manche Choralmelodieen haben die Form einer Periode mit Vorder- und Nachsatz, wobei jeder Satz wiederum in Abschnitte (die einzelnen Verszeilen) zerfällt, z. B.:

Der Vordersatz wie der Nachsatz besteht aus zwei Zeilen; z. B.

Ach Gott, wie manches Herzeleid ꝛc. Ach bleib mit deiner Gnade ꝛc.;

oder jeder Satz enthält drei Verszeilen; z. B.

Nun ruhen alle Wälder ꝛc.

Sehr viele Melodieen bestehen aus zwei Theilen von gleicher oder verschiedener Gestaltung; oft wird der erste Theil wiederholt, z. B.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' ꝛc. Wie schön leucht't uns der Morgenstern u. s. w.

Je besser die Gesangweisen sind, desto leichter werden sie gewöhnlich mit Gehör und Gedächtniß aufgefaßt. Die Melodieen schreiten meist

stufenweis einher; zuweilen sind charakteristische Sprünge in ihnen; nicht selten sind Motive festgehalten, oder ganze Zeilen werden wiederholt. Dies Alles kann nicht speziell gelehrt und nachgewiesen werden; der Schüler suche es unter der Leitung des Lehrers selbst auf.
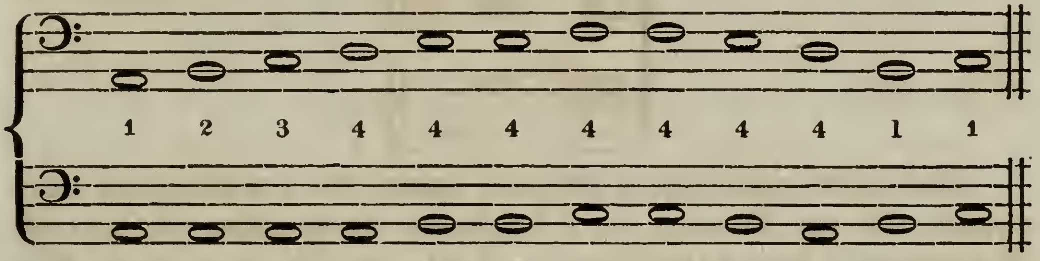
§. 20.

Harmonie. Naturharmonie. Zweistimmiger Satz.

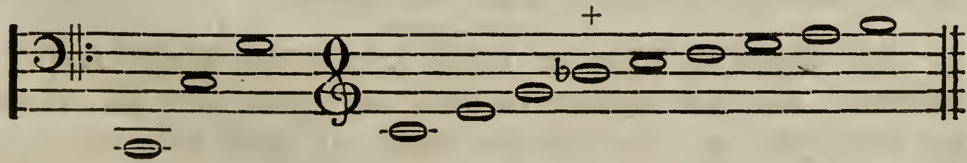
Wir haben bisher Töne mit einander in der Weise verbunden gesehen und selbst verbunden, daß sie auf einander folgten. So entstanden Melodieen.

Sollte nicht auch eine derartige Verbindung von Tönen möglich sein, daß sie mit einander gleichzeitig erklingen? Gewiß ist dies der Fall, und schon vor beinahe tausend Jahren beschäftigten sich die Musiker mit dieser Aufgabe. Zwei (oder mehrere) gleichzeitig erklingende und in ihrem Zusammenklange unser Gehör befriedigende Töne bilden eine Harmonie.

Welche Töne eignen sich aber zu solchen Verbindungen? — Unsere Vorfahren fragten dabei weder die Natur, noch ihr Gehör um Rath, sondern sie stellten zuvörderst mehr oder weniger willkührliche Gesetze auf, und arbeiteten dann nach diesen. Daher klangen ihre zweistimmigen Gesänge gar wunderlich, und es entstanden (ums Jahr 1000 n. Chr.) Sätze in folgender Art:
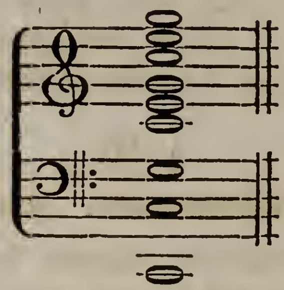


Wir wollen einen andern Weg einschlagen, um zur Zweistimmigkeit zu gelangen. Bläset man auf einem Waldhorne oder auf einer Trompete die Naturtöne des Instruments, d. h. diejenigen, welche ohne künstliche Mittel (Ventile, Klappen, Tonlöcher, Stopfen) hervorgebracht werden können, so erhalten wir folgende Tonreihe:
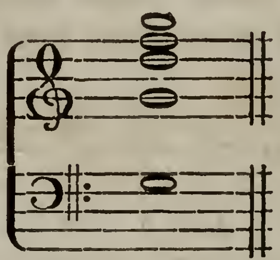


Den mit + bezeichneten, in unserer Tonleiter nicht vorkommenden Ton b lassen wir für jetzt unberücksichtiget. Wir suchen nunmehr die gefundenen Töne in harmonische Verbindung zu setzen, und bemerken bald,

daß folgende einen unser Gehör angenehm berührenden Zusammenklang geben:



Es sind mithin, wenn wir von der Wiederholung absehen, die Töne c, e, g, von denen sich C durch sein viermaliges Vorkommen als der Hauptton, die Tonika, darstellt. Wir nennen die gefundene Tonverbindung die tonische Harmonie.

Nun bleiben uns noch die beiden Töne d und f übrig. Auch ihr Zusammenklang befriediget uns; da er uns aber im Vergleich mit der vorigen Zusammenstellung zu schwach und dürftig erscheint, so prüfen wir, ob wir nicht aus jener einen oder den andern Ton hinzufügen können, und unser Gehör verweiset uns auf G, so daß wir als zweites harmonisches Gebilde folgendes erhalten:

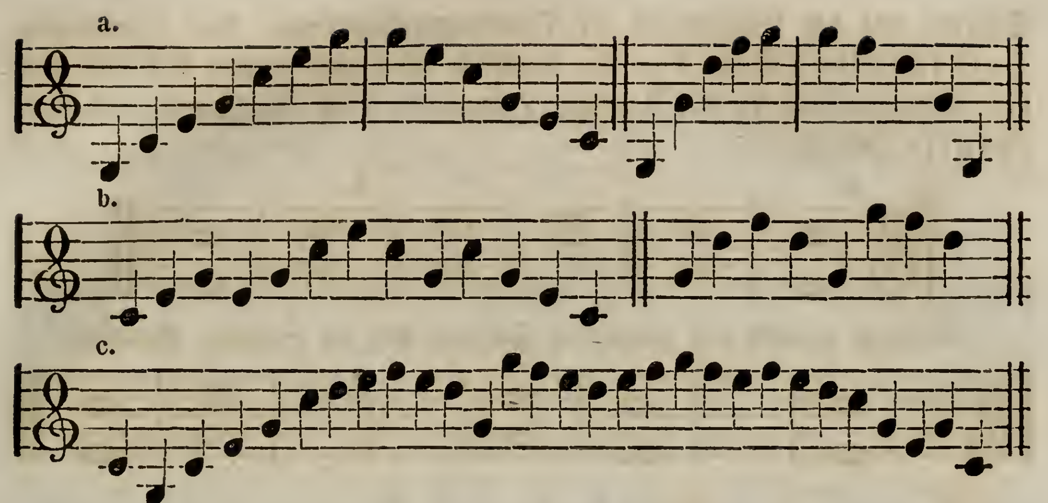


Aus später einzusehenden Gründen nennen wir den Grundton dieses zweiten aus den Tönen g, d, f bestehenden harmonischen Gebildes die Dominante (den herrschenden Ton), und die ganze zweite Tonverbindung die Dominanten-Harmonie.

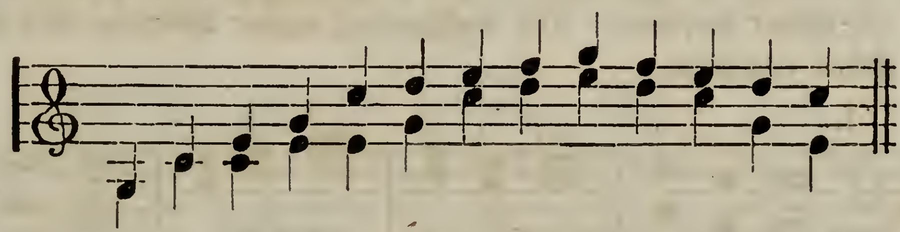
Aufgabe.

Der Schüler bilde beide Harmonie-Massen in verschiedenen Tonarten, mündlich, schriftlich und auf dem Klaviere.

Wir können die Töne der beiden harmonischen Massen melodisch verbinden, und zwar zunächst die Töne einer jeden unter sich, theils in der Reihenfolge auf- oder abwärts (Beisp. a), theils bald steigend, bald fallend (Beisp. b); sodann aber auch, indem wir die Töne beider Massen mit einander verbinden (Beisp. c), wodurch wir einen fließenderen Gang gewinnen.

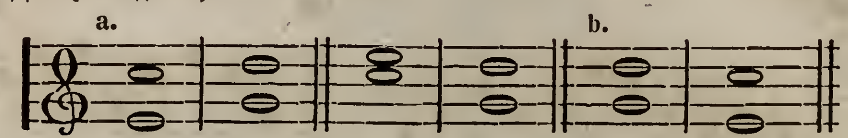


Nunmehr versuchen wir je zwei Töne von einer der beiden aufgefundenen harmonischen Massen zu einer zweistimmigen Harmonie zu verbinden. Unter der Leitung des Lehrers findet der Schüler die folgende Anordnung der Unterstimme. Die tiefsten Töne bleiben dabei unberücksichtiget; wird einer von ihnen im zweistimmigen Satze angewendet, so mögen ihn beide Stimmen im Einklange nehmen.

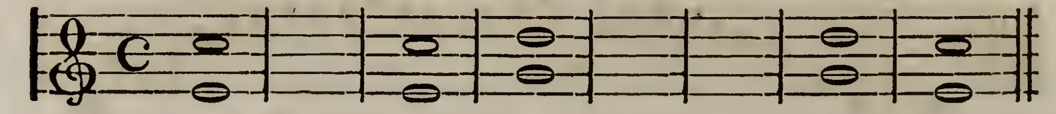


Der Schüler versuche nun aus diesem Material zweistimmige *Perioden* zu bilden. Wir wissen, daß eine Periode aus Vorder- und Nachsatz besteht, die einander gegenseitig ergänzen, aber eine charakteristische Verschiedenheit darbieten sollen. In den aus der Tonleiter gebildeten Perioden bestand diese vorzugsweise darin, daß der Vordersatz steigende, der Nachsatz fallende Tonfolge hatte. Jetzt bietet sich uns in den beiden harmonischen Massen ein anderes Mittel zur verschiedenen Färbung des Vorder- und Nachsatzes dar. Die Periode muß natürlich mit der Hauptsache, mit der tonischen Harmonie beginnen und schließen, die uns die beiden Hauptruhepunkte darbietet. Leben wird in die Periode kommen, wenn wir in ihrem Verlaufe die Dominantenharmonie mit der tonischen wechseln lassen. Den wünschenswerthen Gegensatz zwischen dem Vorder- und Nachsatze der Periode aber werden wir erhalten, wenn wir im Vordersatze von der tonischen zur Dominantenharmonie uns bewegen und in dieser schließen, im Nachsatze hingegen von der Dominantenharmonie in die tonische zurückkehren. Mithin schließt der Vordersatz mit einem

Schritte aus der tonischen in die Dominantenharmonie, dem sogenannten Halbschlusse (Beisp. a), der Nachsatz aber mit einem Schritte aus der Dominanten- in die tonische Harmonie, dem sogenannten Ganzschlusse (Beisp. b).



Daraus ergiebt sich folgendes Schema für die 8taktige Periode.
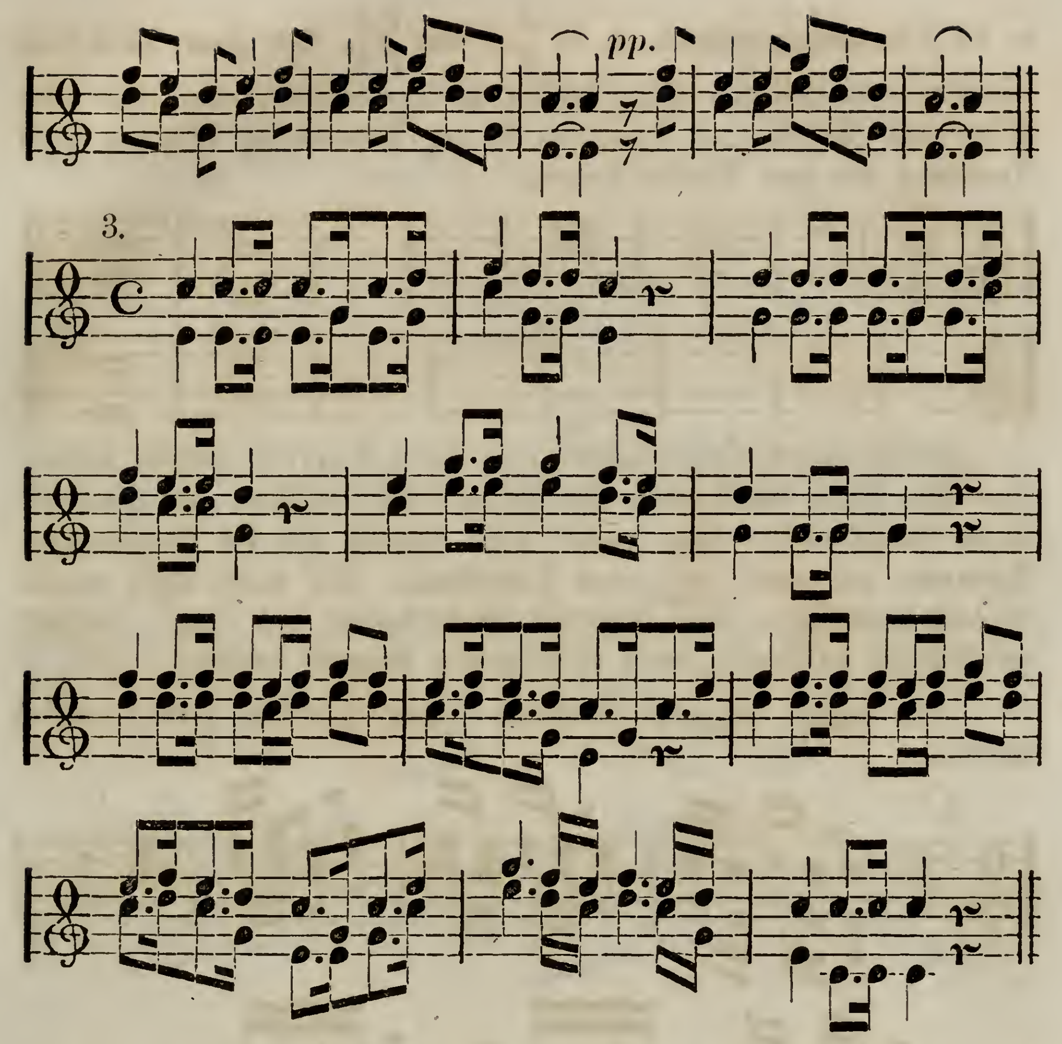


Aufgabe.

Der Schüler soll nun versuchen unter Anwendung alles dessen, was er bei der einstimmigen Composition über den Periodenbau gelernt hat, zweistimmige Perioden zu bilden, sich dabei aber auf die oben dargestellten Naturtöne beschränken. Viele Volkslieder, Tänze, Märsche sind aus diesem Material hervorgegangen, — der Schüler möge ähnliche Charakterstücke zu bilden versuchen. Die Anschauung einiger Beispiele wird ihm seine Arbeit erleichtern.

1.

2. *mf.*

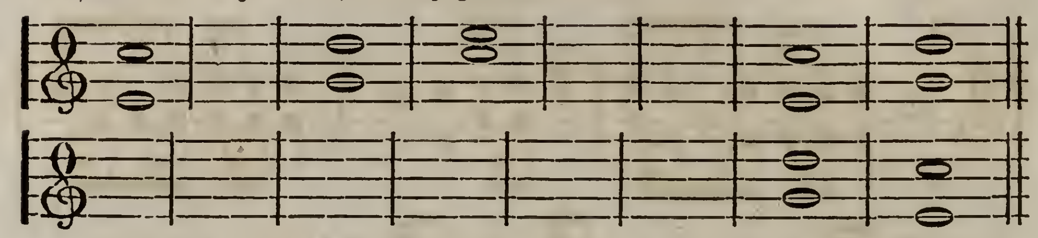
pp. *mf.*



Der Schüler wird aus diesen Beispielen zugleich entnehmen, daß ein rascher Auftakt (Beisp. 2.) am liebsten im Einklange genommen, ferner, daß manche Stelle einstimmig behandelt, daß endlich $\overline{\overline{c}}$ im raschen Aufsteigen zuweilen mit $\overline{g}$ (Beisp. 3 Takt 10) und am Schlusse auch mit der Tonika c begleitet werden kann.

Findet es der Lehrer den Kräften des Schülers angemessen, so kann er ihn nun auch anleiten, Tonstücke aus zwei Theilen zu bilden. In diesen gestaltet sich der Vordersatz selbst zu einer ganzen Periode, ebenso der Nachsatz. Damit aber die aus dem Vordersatze entstandene Periode doch nicht als etwas für sich Bestehendes, sondern als Theil eines größern Ganzen sich darstelle, darf sie keinen Ganzschluß bekommen, sondern sie endet mit dem Halbschlusse. Von ihren beiden Sätzen endet der Vordersatz mit einem unvollkommenen Ganzschlusse, indem nicht die Tonika, sondern ein anderes Intervall der tonischen Harmonie

in der Oberstimme erscheint, z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{d\ e}{g\ c}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{f\ e}{d\ c}$. Der zweite Theil kann entweder aus Vorder= und Nachsatz gebildet werden, oder ohne diese Gliederung bleiben. In Folgenden ist ein Schema zur Bildung eines Tonstückes aus zwei Theilen gegeben.
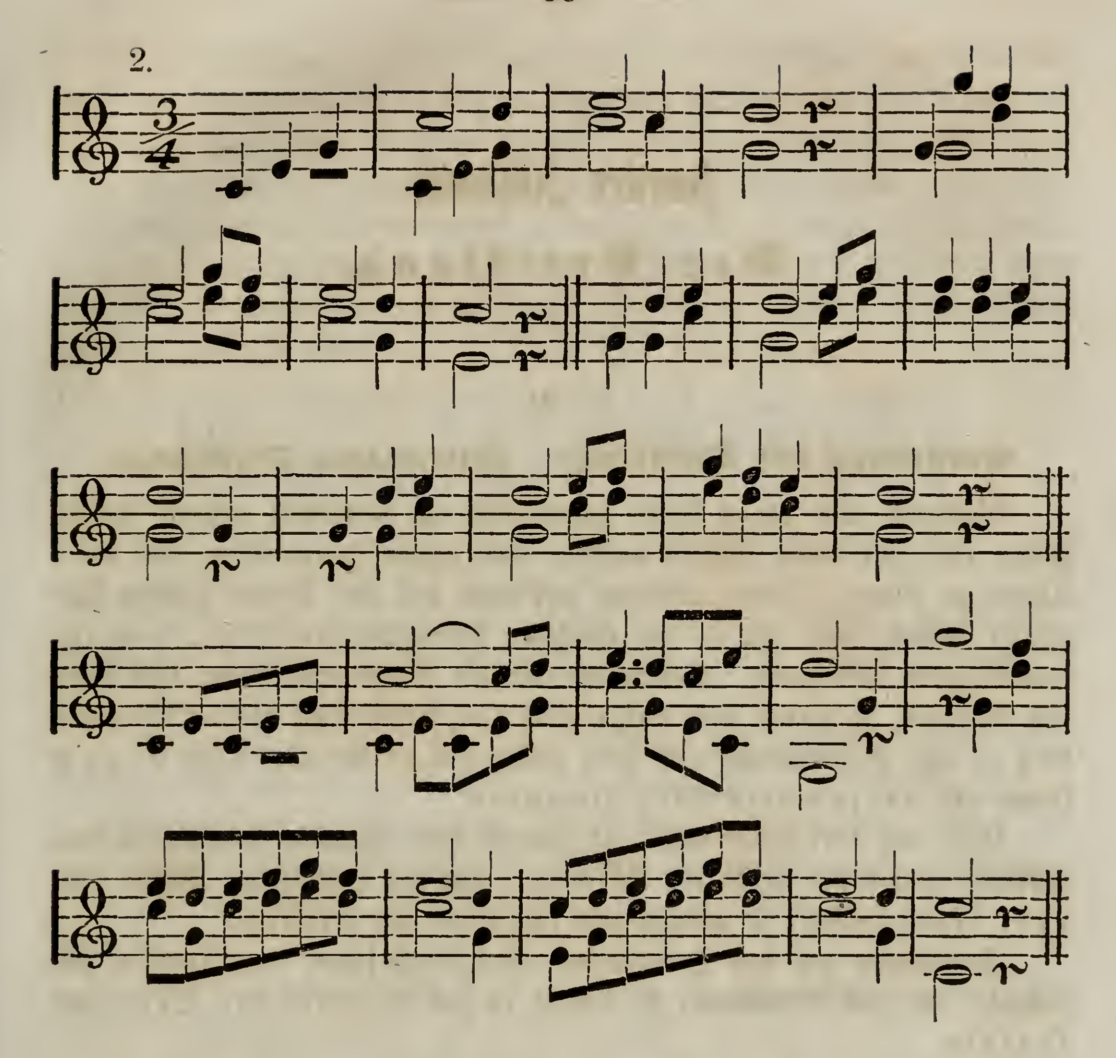


Endlich können auch Tonstücke mit drei Theilen gebildet werden. Der erste Theil besteht dann aus Vorder= und Nachsatz, und endet mit einem Ganzschlusse. Der zweite Theil beginnt mit der Dominanten=Harmonie und endet mit einem Halbschlusse. Der dritte Theil endlich ist eine vollständige oder ungefähre Wiederholung des ersten, vielleicht am Schlusse mit einem diesen verstärkenden Anhange versehen.

Die beiden folgenden Beispiele zeigen Tonstücke aus 2 und 3 Theilen.

1. 3/8

2.



Zweiter Abschnitt.

Der Dreiklang.

§. 21.

Entstehung des Dreiklangs. Leitereigene Dreiklänge.

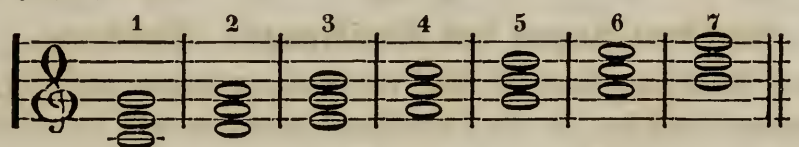
Nachdem wir zwei Töne harmonisch zu verbinden gelernt haben, gehen wir jetzt einen Schritt weiter, und suchen Harmonicen aus drei Tönen zu bilden. Sofort erinnern wir uns, daß wir bereits gesehen und gehört haben, wie sich in der tonischen Harmonie drei Töne, c–e–g, wohlklingend verbanden. Betrachten wir die Entfernung dieser drei Töne von einander, so finden wir, daß e eine Terz höher liegt, als der Grundton c, und g wiederum eine Terz höher als e; die drei Töne c, e, g liegen also terzenweis über einander.

Eine aus drei (oder mehr) terzenweis über einander liegenden Tönen gebildete Harmonie heißt ein Akkord. Da der vorliegende Akkord aus drei Tönen besteht, so nennen wir ihn einen Dreiklang.

Bestimmen wir das Intervallen-Verhältniß seiner drei Töne in Beziehung auf den Grundton, so besteht er aus Grundton, Terz und Quinte.

Der Grundton ist die Grundlage des Dreiklangs, darum verstärken wir ihn, indem wir ihn eine oder mehrere Oktaven tiefer zugleich mit den Tönen c, e, g erklingen lassen, und nennen nunmehr den in der Tiefe liegenden Grundton den Grundbaß des Dreiklangs, seine Wiederholung in den oberen Stimmen aber die Oktave. Da durch die nur zur Verstärkung des Grundtones dienende Verdoppelung desselben kein neuer, fremder Ton zum Dreiklange hinzugefügt wird, so wird er dadurch keineswegs zu einem Vierklange, wenn schon vier Stimmen erforderlich sind, um ihn vollständig zu singen. Zugleich liegt aber in dem Umstande, daß vier Stimmen nöthig sind, wenn der Dreiklang in voller Kraft ertönen soll, einer der Hauptgründe, weshalb wir auf die zweistimmige Composition nicht die drei-, sondern sofort die vierstimmige Composition folgen lassen. Ein anderer Hauptgrund wird uns später bekannt werden, wenn einer der wichtigsten Akkorde sich uns als ein Vierklang darstellen wird.

Der Dreiklang c, e, g beruht auf der ersten Stufe der Tonleiter. Sollten wir nicht auch auf den folgenden Stufen aus den Tönen der Tonleiter Dreiklänge errichten können? Wir thun es sofort, indem wir über jeden Ton der Tonleiter seine Terz und Quinte stellen, und erhalten somit sieben leitereigene Dreiklänge. (Leitereigen heißen sie, weil sie keine anderen Töne enthalten als solche, die der Tonleiter angehören; das Gegentheil von leitereigen ist leiterfremd). Das folgende Beispiel zeigt sie uns.



Betrachten wir diese 7 leitereigenen Dreiklänge genauer, so finden wir, daß sie nicht alle von gleicher Art sind.

Drei davon, nämlich die auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Tonleiter haben große Terz und große Quinte, und heißen Dur-Dreiklänge.

Drei andere, auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe haben kleine Terz und große Quinte; sie heißen Moll-Dreiklänge.

Endlich der Dreiklang auf der siebenten Stufe hat kleine Terz und kleine Quinte, und heißt der kleine oder verminderte Dreiklang.

Die leitereigenen Dreiklänge der C-dur-Tonleiter zerfallen demnach in:

drei Dur-Dreiklänge, C-dur-, F-dur- und G-dur-Dreiklang;

drei Moll-Dreiklänge, d-moll-, e-moll- und a-moll-Dreiklang, und

den kleinen (verminderten) Dreiklang auf h.

Aufgabe.

Bilde (mündlich und schriftlich) alle leitereignen Dreiklänge sämmtlicher Durtonarten von C-dur bis His-dur nach dem Quintenzirkel, und von C-dur bis Doppel-Des-dur nach dem Quartenzirkel.

Der Lehrer befestige das Vorgetragene durch viele Fragen, z. B.

1. Auf welchen Stufen haben die Dur-Dreiklänge ihren Sitz? Die Moll-Dreiklänge? Der verminderte Dreiklang?
2. Wie heißt der Dur-, der Moll-, der kleine Dreiklang auf e, a, fis, b u. s. w.
3. In welcher Tonart und auf welcher Stufe haben folgende Dreiklänge ihren Sitz: f a c — b des f — gis h d u. s. w.

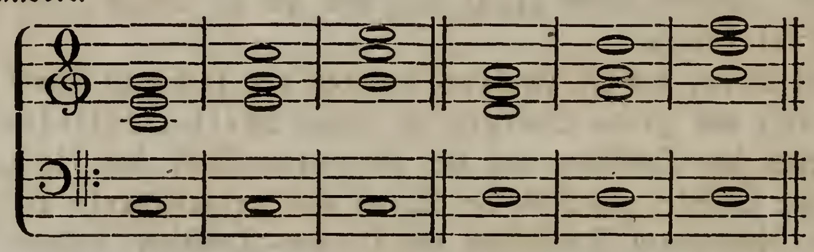
4. Was für ein Dreiklang ist as c es? as ces es? u. s. w.
5. Wie entsteht der Moll=Dreiklang aus dem Dur=Dreiklange? — Wie der kleine aus dem Moll=, aus dem Dur=Dreiklange u. s. w.

Ferner lasse der Lehrer sehr viele Dreiklänge auf dem Klaviere angeben. Auch fleißig singen möge er sie lassen, wobei, wenn nicht wenigstens drei Schüler zugleich arbeiten, die Töne natürlich nach einander gesungen werden.

§. 22.

Die drei Lagen des Dreiklangs. Brechung.

Jeder Dreiklang kann in drei verschiedenen Lagen auftreten, indem jedes Intervall desselben in die Oberstimme gelegt werden kann. Befindet sich, wie bisher, die Quinte in der Oberstimme, so heißt die Lage die Quintlage; liegt die Oktav oben, so entsteht die Oktavlage; liegt die Terz oben, die Terzlage. Der Grundbaß bleibt in allen drei Lagen unverändert.



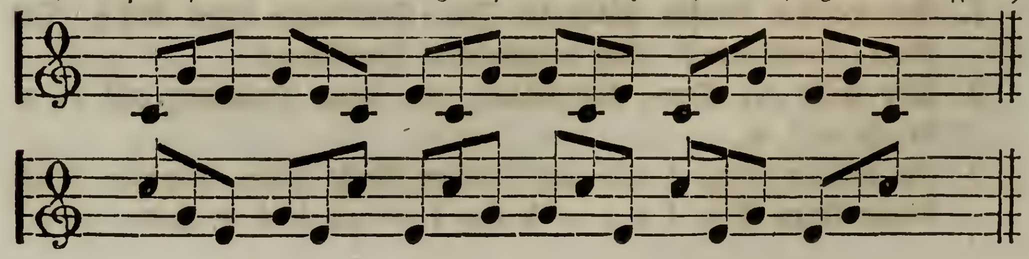
Aufgabe.

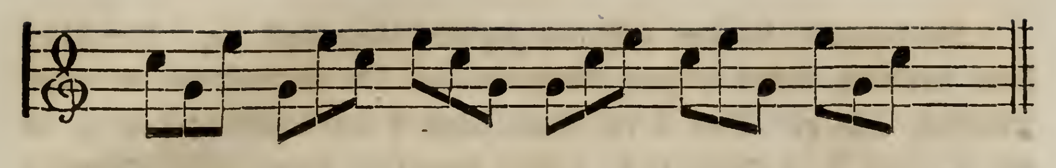
1. Schreibe jeden der sieben leitereigenen Dreiklänge der C-, G-, D-, A-, E-, H-, Fis-, Ges-, Des-, As-, Es-, B- und F-dur-Tonleiter in seinen drei Lagen auf!
2. Spiele auf dem Klaviere viele Dreiklänge in ihren drei Lagen!

Die drei Töne des Dreiklanges können auch nach einander angeschlagen werden. Man nennt dies die Brechung des Dreiklangs. Jede Lage giebt Anlaß zu sechs Veränderungen in der Reihenfolge der Intervalle. (853; 538; 385; 583; 835; 358.)

Aufgabe.

Der Schüler soll diese Veränderungen von einigen Akkorden aufschreiben, auch auf dem Klaviere dergleichen üben. (Siehe das folgende Beispiel.)





§. 23.

Verbindung der Dur-Dreiklänge. Cadenzen.

Unter den sieben leitereigenen Dreiklängen der Tonleiter befinden sich, wie wir wissen, drei Dur-Dreiklänge. Wollen wir nun Akkorde mit einander verbinden, so werden wir zuerst nur diese in Betracht ziehen, da sie aus gleichen Intervallen gebildet, also wohl am nächsten mit einander verwandt sind.

Jedenfalls gehen wir vom tonischen Dreiklange aus. Wir wollen zunächst nur einen von den beiden andern Dur-Dreiklängen mit ihm verbinden. Welchen wählen wir wohl? — In der Naturharmonie lernten wir außer der tonischen Masse die auf der Dominante g ruhende zweite Masse kennen und mit jener verbinden. Unter unsern drei leitereignen Dur-Dreiklängen befindet sich nun der auf g, also auf der Dominante, und wir wollen daher diesen zuerst mit dem tonischen Dreiklange verbinden. In der Naturharmonie bestand die Dominantenharmonie aus den Tönen g d f; der gegenwärtige Dominanten-Dreiklang heißt g h d, enthält also zwei Töne aus jener; der Ton (die Septime) f fehlt ihm allerdings — später wird er ihn auch wieder an sich ziehen — dafür hat er aber die Terz h, welche in der Naturharmonie nicht vorhanden war. Wir nennen natürlich den Dreiklang auf g, überhaupt aber den Dreiklang auf der fünften Stufe den Dominanten-Dreiklang.

Wir schlagen nun auf dem Klaviere den C-dur-Dreiklang als den tonischen Dreiklang der C-dur-Tonleiter an, und zwar zunächst in der Oktavlage, welche am meisten befriediget, da in ihr der Grundton in den beiden am meisten hervortretenden äußeren Stimmen, im Diskant und Baß liegt. Mithin erhält der Baß: c; der Tenor: $\overline{e}$; der Alt: $\overline{g}$; der Diskant: $\overline{\overline{c}}$.

Nun soll der Dominanten-Dreiklang g, h, d folgen. Aber in welcher Lage? — Um darüber nie zweifelhaft zu sein, prägen wir uns für alle Verbindungen von Akkorden die Haupt- und Grundregel ein:

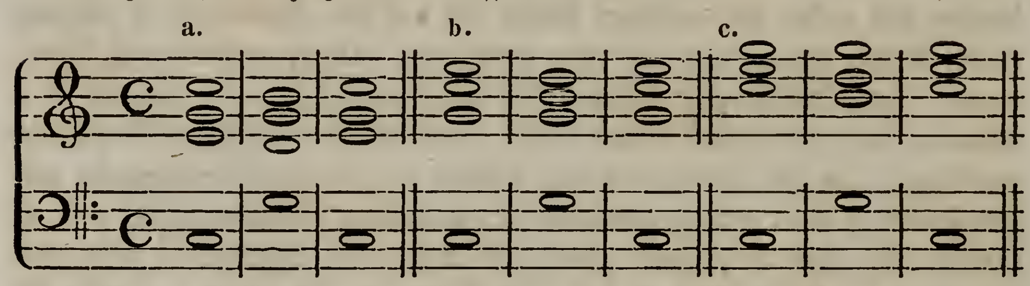
Jede Stimme ergreift den ihr zunächst liegenden Ton des folgenden Akkordes.

Zwar wird diese Regel nicht ohne Ausnahmen bleiben; im Allgemeinen aber wird sie uns eine zuverlässige Führerin sein, und uns vor vielen Mißgriffen bewahren.

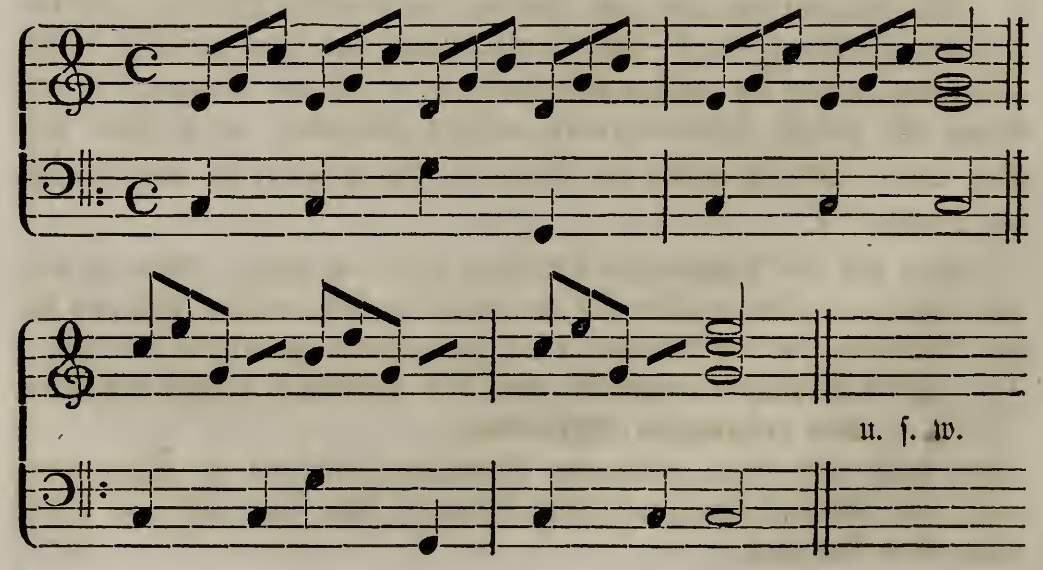
Wenden wir sie nun auf den gegenwärtigen Fall an. Der Baß kann natürlich nichts anderes bekommen, als den Grundton des neuen Akkordes, also g. Dem $\overline{e}$ im Tenor liegt $\overline{d}$ am nächsten; dem $\overline{g}$ im Alt: $\overline{g}$; dem $\overline{\overline{c}}$ im Diskant: $\overline{h}$, mithin kommt der Dominanten-Dreiklang in die Terzlage.

Soll nun unsere Verbindung von Akkorden einen befriedigenden Schluß erhalten, so muß, wie wir bereits wissen, auf den Dominanten-Dreiklang der tonische folgen. Indem nach obiger Haupt- und Grundregel jede Stimme wiederum das ihr zunächst liegende Intervall ergreift, kommt der tonische Dreiklang wieder in die Oktavlage, wie am Anfange, (s. Beisp. a) und unser erstes vierstimmiges Sätzchen, die Dominanten-Cadenz, ist vollendet.

Wie sie sich gestaltet, wenn der tonische Dreiklang in der Terz- oder Quintlage auftritt, zeigen die Beispiele b und c.



Auch in gebrochenen Akkorden kann sie natürlich dargestellt werden (s. das folgende Beispiel), und wir bemerken, um Raum zu sparen, ein für alle Mal, daß der Schüler sich von Zeit zu Zeit übe, die akkordischen Beispiele abwechselnd auch gebrochen zu spielen.

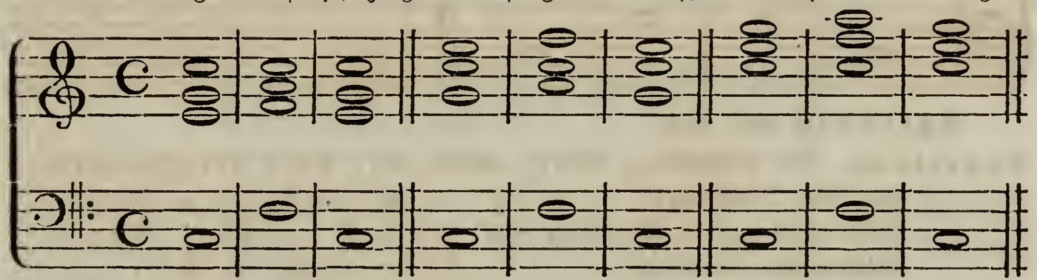


Aufgaben.

1. Der Schüler soll die Dominanten-Cadenz mündlich, schriftlich und auf dem Klaviere in allen Tonarten des Quinten- und Quartenzirkels bilden.
2. Er soll aufgegebne Dominanten-Cadenzen in der verlangten Lage spielen.

Jetzt verbinden wir mit dem tonischen Dreiklange den Dur-Dreiklang von der vierten Stufe. Auch diese Stufe führt, wie wir bereits wissen, einen besonderen Namen; sie heißt die Unterdominante (Subdominante), und der Dreiklang, welcher auf ihr seinen Sitz hat, führt deshalb den Namen Unterdominanten- (Subdominanten-) Dreiklang.

Die Unterdominanten-Cadenz (auch wohl der Kirchenschluß, die plagalische Cadenz genannt), wie sie unter Beachtung der Haupt- und Grundregel entsteht, zeigt das folgende Beispiel in ihren drei Lagen.
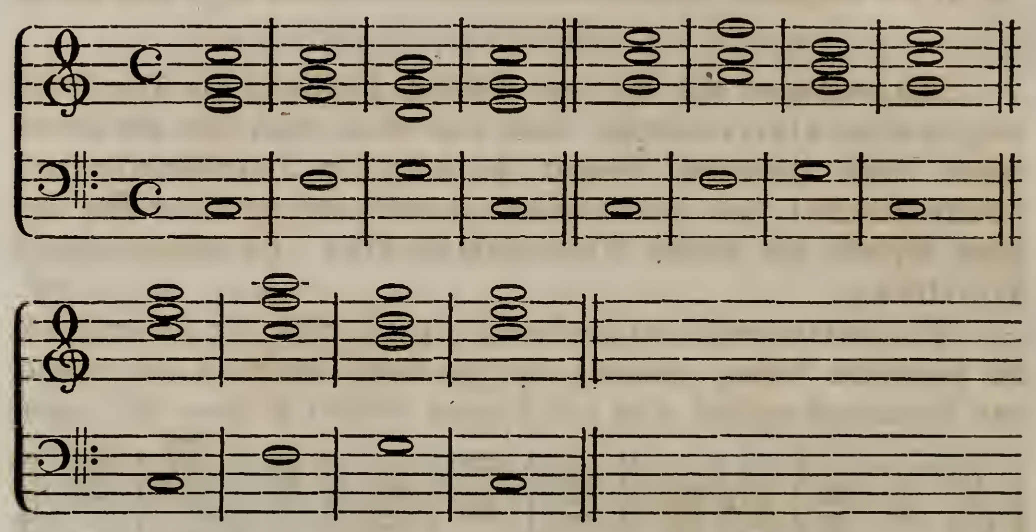


Aufgaben wie bei der Dominanten-Cadenz (dem weltlichen oder authentischen Tonschlusse).

Endlich verbinden wir alle drei leitereigenen Durdreiklänge mit einander. Der Versuch am Klaviere belehrt uns, daß der Unterdominanten-Dreiklang nach dem Dominanten-Dreiklange nicht gut klingt; wohl aber ist die Verbindung der Akkorde unsern Ohren angenehm, wenn der Unterdominanten-Dreiklang dem Dominanten-Dreiklange vorangeht. Ueberdies verbindet sich der Dominanten-Dreiklang am innigsten mit dem tonischen zu einem Schlusse, und auch deshalb erhält er die vorletzte Stelle. Daraus ergiebt sich die Akkordfolge: 1. 4. 5. 1. als vollständige Cadenz.

Hier gilt es nun vorzüglich, die Haupt- und Grundregel wohl zu beachten, wenn wir nicht arge Mißstände herbeiführen wollen. Im Unter-Dominanten-Akkorde der C-dur-Tonart kommt stets in einer der Oberstimmen der Ton c vor; der ihm zunächst liegende Ton des Dominanten-Akkords ist h, denn zwischen c und h beträgt die Entfernung nur einen halben Ton, während von c zu d ein ganzer ist. Die Stimme,

welche im zweiten Akkorde das c hat, muß demnach im dritten h bekommen, daraus folgt dann von selbst, welche Töne den andern Stimmen zugetheilt werden müssen. Allgemein ausgedrückt, heißt mithin die Regel: die Quinte des Unterdominanten-Akkordes geht (fällt) in die Terz des Dominant-Akkordes.



Aufgaben wie oben.

Bemerkung. Die vollständige Cadenz enthält alle Töne der Tonleiter.

Tonischer Dreiklang:	c	.	e	.	g	.	.	c
Unter-Dominanten-Dreiklang:	(c)	.	.	f	.	a	.	(c)
Dominanten-Dreiklang:	.	d	.	.	g	.	h	.
	c	d	e	f	g	a	h	c.

Sie erzeugt daher in dem Hörer einen vollständigen Eindruck von der Tonart, welcher sie angehört, und kann als einfachstes, aber vollkommen zweckentsprechendes Vorspiel (Präludium) zu einem Tonstücke gebraucht werden. Es ist äußerst wichtig, daß der Schüler dieselbe in jeder Tonart sicher inne habe, und der Lehrer lasse keine Klavier- und Orgelstunde vorübergehen, ohne daß einige Cadenzen (und Tonleitern) gespielt werden.*)
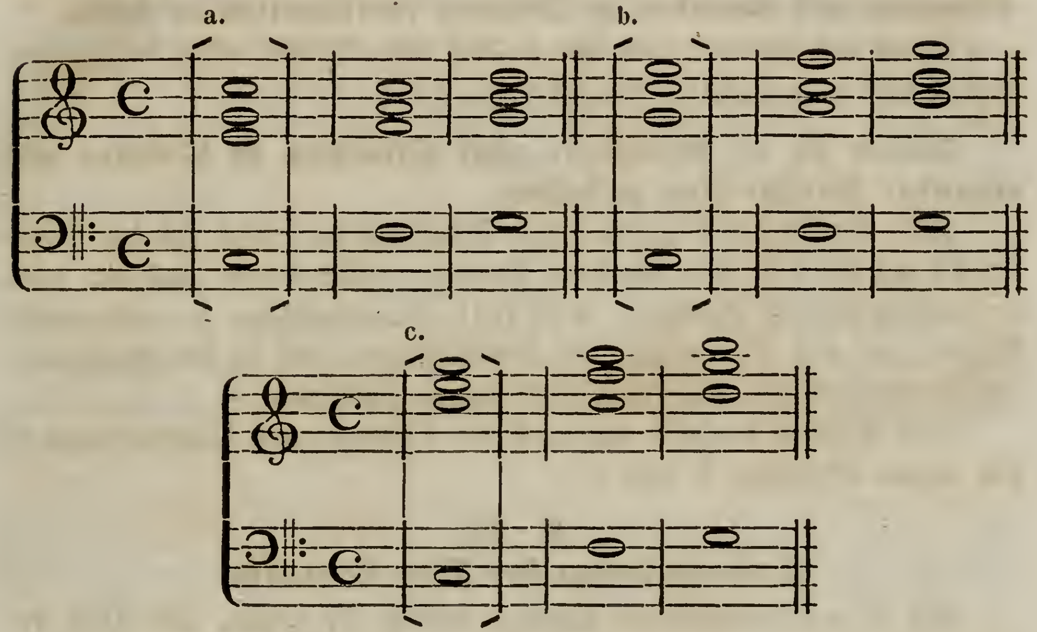
§. 24.

Quinten- und Oktaven-Folge.

Wir bemerken in allen Cadenzen, daß jeder nachfolgende Dreiklang in einer andern Lage erscheint, als der ihm vorangehende. Hätten
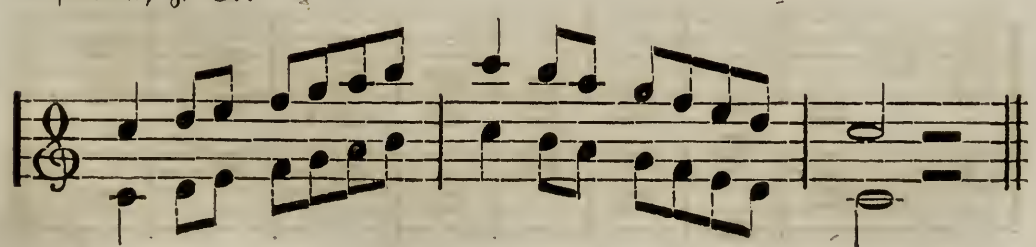
*) Wir werden später oft darauf hingewiesen werden, daß zwischen zwei Akkorden genügende Verbindung stattfindet, wenn sie einen Ton gemeinsam haben. Dies ist zwischen dem tonischen und Dominanten-, so wie zwischen dem tonischen und Unterdominanten-Dreiklange der Fall, nicht aber zwischen den beiden Dominanten-Akkorden, und doch dürfen diese einander unmittelbar folgen. Der Grund dafür liegt in der engen Beziehung dieser beiden Akkorde zum tonischen, der gleichsam zwischen sie hineingedacht wird und sie verbindet.

wir uns nicht mit peinlicher Strenge an unsere Haupt= und Grundregel gehalten, so würden in der vollständigen Cadenz gar leicht die auf einander folgenden beiden Dominanten=Akkorde in einer und derselben Lage, z. B. beide in der Oktavlage, erschienen sein, wie das folgende Beispiel zeigt.



Spielen wir diese Folge von Akkorden, so finden wir, daß sie sehr übel klingt. Warum aber? — Prüfen wir je zwei und zwei Stimmen im Beispiele a. Diskant und Alt gehen in Terzen, $\genfrac{}{}{0pt}{}{c\ \ d}{a\ \ h}$, die erste ist groß, die zweite klein; eine solche Folge klingt angenehm; Tenor und Alt gehen ebenfalls in Terzen, desgleichen Baß und Alt, $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\ \ h}{f\ \ g}$, beide sind groß; eine solche Folge großer Terzen klingt zwar schärfer, als wenn große und kleine Terzen wechseln, doch empfindet unser Ohr nicht eben einen grellen Mißklang.

Baß und Tenor gehen in Oktaven. $\genfrac{}{}{0pt}{}{f\ \ g}{f\ \ g}$. Oktavenfolgen klingen an und für sich gut, und werden nicht selten angewendet, um Melodieen zu verstärken, z. B.:



Im vierstimmigen Satze aber bewirken sie eine Leere, die uns unangenehm berührt. Da nämlich die Oktaven so innig in einander verschmelzen, daß man fast nur Einen Ton hört, so erscheint durch sie der vierstimmige Satz plötzlich als ein nur dreistimmiger.

Daher ist es verboten, im vierstimmigen Satze zwei Stimmen mit einander in Oktaven fortschreiten zu lassen.

Tenor und Diskant, und eben so Baß und Diskant gehen in Quinten,
h c / e f. Solche Quintenfolgen klingen sehr übel.

Daher ist es verboten, zwei Stimmen in Quinten mit einander fortschreiten zu lassen.

Dies Verbot der Quinten- und Oktavenfolgen präge sich der Schüler fest ein für alle seine künftigen Arbeiten. Wir können uns hier nicht in Untersuchungen einlassen, weshalb Quintenfolgen so unangenehm klingen, nur das Eine wollen wir berücksichtigen, daß in der zweistimmigen Naturharmonie nirgends Quintenfolgen stattfinden. —

Der Schüler betrachte nun noch die Oktaven- und Quintenfolgen in den obigen Beispielen b und c.

§. 25.

Harmonisirung der Dur-Tonleiter.
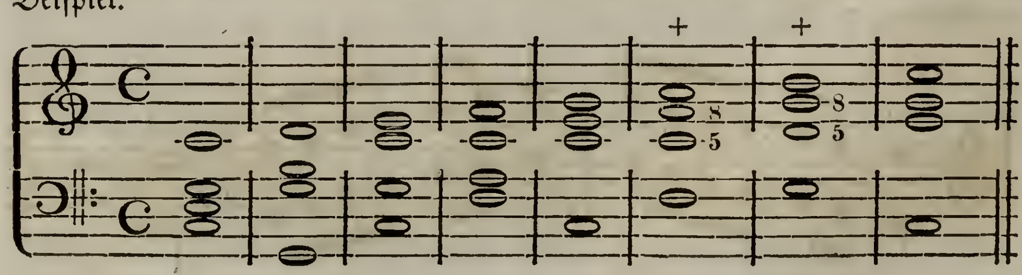
Da in der vollständigen Cadenz, wie §. 24 zeigte, alle Töne der Tonleiter enthalten sind, so kann zu jedem derselben einer der drei Dreiklänge, die wir bis jetzt betrachtet haben, als Harmonie benutzt werden, und wir sind somit in den Stand gesetzt, die Tonleiter vierstimmig zu harmonisiren.

Der tonische Dreiklang enthält die Töne der 1., 3., 5. und 8. Stufe,
der Dominanten-Dreiklang enthält die Töne der 2. und 7. Stufe,
der Unterdominanten-Dreiklang enthält die Töne der 4. und 6. Stufe.

Daraus ergiebt sich folgende Regel für die Harmonisirung der Tonleiter:

Die 1., 3., 5. und 8. Stufe wird mit dem tonischen Dreiklange begleitet,
die 2. und 7. mit dem Dominanten-Dreiklange,
die 4. und 6. mit dem Unterdominanten-Dreiklange.

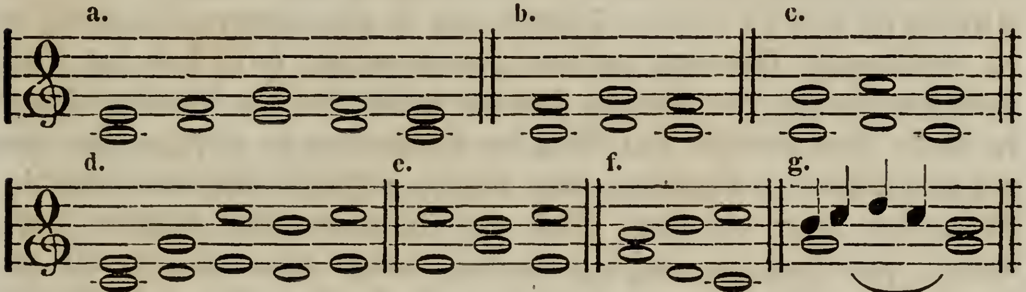
Die in solcher Weise vierstimmig dargestellte Tonleiter zeigt folgendes Beispiel.



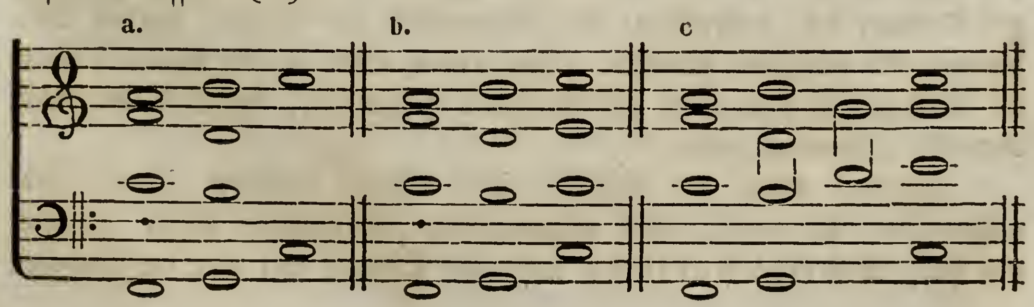
Prüfen wir die Richtigkeit unserer Arbeit, so entdecken wir die verbotenen Quinten- und Oktavenfolgen von der sechsten zur siebenten Stufe, jene zwischen Baß und Tenor, diese zwischen Baß und Alt.

In der vollständigen Cadenz (§. 23) wurden dieselben dadurch vermieden, daß, während der Baß stieg, diejenigen Stimmen, welche mit ihm hätten Oktaven- und Quintenfolgen machen können, sich in entgegengesetzter Richtung bewegten, also fielen. (Wenn man zwei Stimmen hinsichtlich ihrer Bewegung vergleicht, so findet man, daß sie entweder beide steigen oder beide fallen, dies heißt die grade Bewegung (motus rectus), welche entweder parallel (Beisp. a, b, c) oder nicht parallel sein kann (Beisp. d); — oder daß die eine steigt, während die andre fällt, dies heißt die Gegenbewegung (motus contrarius) — Beisp. e, f; — oder daß eine Stimme ruht, während die andere steigt oder fällt, dies heißt die Seitenbewegung (motus obliquus) (Beisp. g).

Quinten- und Oktavenfolgen können natürlich nur entstehen, wenn zwei Stimmen mit einander parallel gehen, durch Gegenbewegung werden sie sofort vermieden (§. 23).



Wollten wir in dem obigen die harmonisirte Tonleiter darstellenden Beispiele die fehlerhaften Fortschreitungen zwischen der sechsten und siebenten Stufe mittelst der Gegenbewegung vermeiden, so müßte der Satz sich gestalten, wie ihn das folgende Beispiel unter a darstellt. Dann kämen wir aber wieder mit dem achten Akkorde in Verlegenheit, denn zwischen ihm und dem siebenten würden wieder Oktaven entstehen, auch würde ihm die Quinte fehlen (b). Wir müßten die Harmonie der siebenten Stufe theilen, und den Dominanten-Akkord in zwei verschiedenen Gestaltungen auftreten lassen. (c).



Da wir aber später bessere Mittel zur Vermeidung der Quinten- und Oktavenfolgen finden werden, so wollen wir einstweilen den Fehler auf sich beruhen lassen, und in den nächstfolgenden Uebungen die unmittelbare Aufeinanderfolge der sechsten und siebenten Stufe völlig vermeiden.

Aufgabe. Der Schüler soll alle Tonleitern des Quintenzirkels (von C- durch Fis- und Ges- bis F-dur) harmonisiren, und bei der sechsten und siebenten Stufe stets die Fehler andeuten.

§. 26.

Das Aussetzen der Choräle.

Wir sind nun befähiget, eine Arbeit zu beginnen, auf welche fortan unser Hauptaugenmerk gerichtet sein wird: die Harmonisirung gegebener Choralmelodieen. Viele, namentlich ältere, Choralbücher sind so eingerichtet, daß sie nur die eigentliche Choralmelodie (den cantus firmus, d. i. den festen Gesang) und den Baß enthalten; die Mittelstimmen muß der Spieler hinzufügen. Man nennt solche Choräle gewöhnlich unausgesetzte, und die Hinzufügung der Mittelstimmen: das Aussetzen der Choräle. Obschon nun in allen neueren Choralbüchern die vierstimmige Harmonie vollständig enthalten ist, so ist doch das Aussetzen der Choräle eine überaus heilsame Arbeit für den Musikbeflissenen, da es ihn stets nöthiget, den Gang der Harmonieen zu verfolgen und ihn vor dem bloßen mechanischen, und darum geistlosen Abspielen bewahrt. Es werden daher auf jeder Stufe des Unterrichts dem Schüler solche Choräle zum Aussetzen vorgelegt werden, welche keine anderen, als die bereits erworbenen Kenntnisse erheischen. Natürlich werden diese Choräle anfangs höchst einfach harmonisirt erscheinen, doch fürchten wir nicht, dadurch einen Frevel an dem Heiligen zu begehen, vielmehr wird uns der Gedanke, daß es heilige Weisen sind, die wir bearbeiten, zu rechter Gewissenhaftigkeit und Treue in unserer Arbeit anspornen.

Der cantus firmus der zur Uebung dargebotenen Choräle ist bald im Violin- bald im Discantschlüssel gegeben, damit beide dem Schüler gleich geläufig werden. Der Alt wird in der gewöhnlichen Schreibart (in enger Partitur) auf das obere System in demselben Schlüssel, den der Diskant hat, geschrieben; die Notenhälse des Diskant werden auf-, die des Alt abwärts gerichtet. Der Tenor wird in das untere System im Baßschlüssel geschrieben und aufwärts geschwänzt, während der Baß abwärts geschwänzt wird.

Zuweilen möge der Schüler einen Choral entweder sofort, oder nachdem er ihn in der eben angedeuteten gewöhnlichen Weise geschrieben hat, in weite Partitur auf vier Systeme mit vier verschiedenen

Schlüsseln — Diskant- oder Violin-, Alt-, Tenor- und Baß-Schlüssel — schreiben. Auch das Transponiren der Choräle in andere Tonarten möge er fleißig üben.

Die Choralmelodieen, welche der Schüler gegenwärtig behandeln soll und kann, unterliegen mehreren Bedingungen, so daß aus dem ganzen großen Schatze kirchlicher Liedweisen nur wenige ausgewählt werden konnten. Diese Bedingungen sind:

1. Die Melodie darf nur Einer Dur-Tonart angehören und keine fremde berühren.
2. Der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe der Tonleiter darf nicht vorkommen, weil der Schüler die Quinten- und Oktavenfolgen noch nicht vermeiden kann;
3. es darf kein solcher Sprung in der Melodie vorkommen, zufolge dessen der Baß mit dem Diskant in Oktaven oder Quinten gehen müßte.

Von der zweiten Bedingung werden wir uns einige Ausnahmen gestatten, damit der Schüler seine Aufmerksamkeit übe, und in der betreffenden Stelle sofort die Fehler andeute.

Wir gehen an unser Werk und betrachten den Choral (s. Musik-Beilage Nr. 1.) Christe du Lamm Gottes.

Das Versmaaß ist trochäisch, namentlich im dritten Verse des Liedes, zu dem unsre Melodie bestimmt ist.

— ∪ | — ∪ | — ∪ | —
Chris te du Lamm Got tes,
Der du trägst die Sünd' der Welt
Gieb uns dei nen Frie den.

(Daß wir Sünd' statt Sünde gesetzt haben, wolle man einstweilen verzeihen.) Die Strophe besteht aus drei Zeilen ohne Reim.

Die Taktordnung ist gerade, zweitheilig; die Taktart $\frac{2}{2}$ mit Volltakt, weil die erste Silbe schwer ist.

Die Tonart ist G-dur, denn es ist fis vorgezeichnet, alle Töne der Melodie gehören der G-dur-Tonleiter an (g, a, h, c, d), und der erste Akkord ist tonischer Dreiklang in G-dur. Der Schluß der Strophen findet in eigenthümlicher Art auf der Dominante statt; das Ganze erhält noch einen besonderen (hier ausgelassenen) Schluß, der sich in ungewöhnlicher Weise einer fremden Tonart zuwendet.

Wir machen uns vor Allem in der Tonart heimisch, indem wir die G-dur-Tonleiter und die Cadenzen 1. 5. 1.; 1. 4. 1. und 1. 4. 5. 1. bilden. Die drei uns zu Gebote stehenden Dreiklänge sind: G-dur als

tonischer, D-dur als Dominanten- und C-dur als Unterdominanten-Dreiklang.

Der Lehrer diktirt nun den Choral, der Schüler schreibt ihn in sein Uebungsheft. Dieses Diktiren geschieht entweder, indem der Lehrer die Intervalle nennt, z. B.

Schreibt:

halbe Note, das eingestrichne g! — Schüler wiederholt und schreibt: g;
steigende Sekunde! — = = = = : a;
steigende Sekunde! — = = = = : h;
bleibt! — = = = = : h;
ganze Note, steigende Sekunde! — = = = = : c;
ganze Note, fallende Sekunde! — = = = = : h;
Ruhebogen darüber! — = = = = : 𝄐

oder der Lehrer spielt die Melodie Ton für Ton vor, der Schüler nennt und schreibt den gehörten Ton.

Nachdem Diskant und Baß geschrieben sind, beginnt das Aussetzen, d. h. die Hinzufügung der beiden fehlenden Stimmen Alt und Tenor.

Der erste Baßton G deutet den G-dur-Dreiklang an. Da im Diskant $\overline{g}$ steht, so erscheint er in der Oktav-Lage, mithin erhält der Tenor: h, der Alt: $\overline{d}$.

Der zweite Akkord ist der D-dur-Dreiklang in der Quintlage; der Tenor erhält: $\overline{d}$, der Alt: $\overline{fis}$ u. s. w. Die drei Oberstimmen sollen sich so eng als möglich an einander fügen. —

Wir prüfen nun unsere Arbeit. Wenn alle Akkorde richtig erkannt und ausgeschrieben sind, so ist das Ergebniß das in der Beilage unter Nr. 1. b. dargestellte.

Wir singen jede der entstandenen vier Melodieen; die für unsere Stimmlage nicht passenden nehmen wir eine Oktave höher oder tiefer. Jede der drei oberen Stimmen bietet eine ziemlich fließende Gesangweise dar; der Baß hingegen geht in weit gemessenen Schritten einher. Dies entspricht auch seiner männlichen Würde; späterhin wird er sich jedoch fügsamer zeigen.

Nun spielen wir den Choral. Arbeiten der Schüler mehrere zugleich, so werde er vierstimmig gesungen. Er klingt nicht übel, und wir freuen uns des gelungenen Werkes.

Quinten- und Oktavenfolgen können nicht füglich entstanden sein, da in der Melodie nirgends der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe der Tonleiter vorkommt. Wollen wir uns vollständig von dem Nichtvorhandensein der in Rede stehenden Fehler überzeugen, — was bei

künftigen Arbeiten stets geschehen möge — so vergleichen wir je zwei und zwei Stimmen, und zwar: 1. Diskant und Baß; 2. Diskant und Alt; 3. Diskant und Tenor; 4. Alt und Tenor; 5. Alt und Baß; 6. Tenor und Baß. Unser Choral bietet folgende Intervallenschritte dar:

1. zwischen Diskant und Baß:
   8. 5. 3. 3. 8. 3.; 3. 5. 3. 8. 5. 8. 3.; 3. 3. 5. 8. 5. 3. 5. —
2. zwischen Diskant und Alt:
   4. 3. 3. 3. 4. 3.; 3. 3. 3. 4. 3. 4. 3.; 3. 3. 3. 4. 3. 3. 3. —
3. zwischen Diskant und Tenor:
   6. 5. 6. 6. 6. 6.; 6. 5. 6. 6. 5. 6. 6.; 6. 6. 5. 6. 5. 6. 5. —
4. zwischen Alt und Tenor:
   3. 3. 4. 4. 3. 4.; 4. 3. 4. 3. 3. 3. 4.; 4. 4. 3. 3. 3. 4. 3. —
5. zwischen Alt und Baß:
   5. 3. 8. 8. 5. 8.; 8. 3. 8. 5. 3. 5. 8.; 8. 8. 3. 5. 3. 8. 3. —
6. zwischen Tenor und Baß:
   3. 8. 5. 5. 3. 5.; 5. 8. 5. 3. 8. 3. 5.; 5. 5. 8. 3. 8. 5. 8. —

Sind nicht zufolge dieser Uebersicht in der ersten Verszeile vom dritten zum vierten, und in der dritten Verszeile vom ersten zum zweiten Akkorde verbotne Oktaven- und Quintenfolgen, jene zwischen Alt und Baß, diese zwischen Tenor und Baß? — Nein, denn die betreffenden Stimmen *schreiten nicht in Quinten oder Oktaven fort*, sondern eine und dieselbe Quinte und Oktave wird wiederholt angeschlagen, und dies ist kein Fehler.

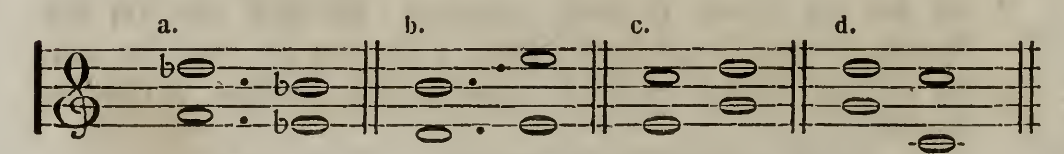
Aufgabe.

1. Der Schüler soll den Choral Nr. 1 in weite Partitur mit Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel auf vier Systeme schreiben.
2. Er soll den Choral in einige Tonarten (schriftlich und auf dem Klavier oder der Orgel) transponiren, z. B. nach F-, A-, As-dur.
3. Er soll den Choral nach der unausgesetzten Vorlage vierstimmig spielen,
   a. in der vorgeschriebenen Tonart;
   b. transponirt.
4. Er soll die Choräle unter Nr. 2, 3 und 4 aussetzen, und dabei das mit Nr. 1 beobachtete Verfahren anwenden:
   a. der Choral wird diktirt;
   b. die rhythmischen Verhältnisse (Versmaß, Taktart und Anfang — ob Auf- oder Volltakt —) werden besprochen;
   c. die Schlüssel werden betrachtet;
   d. die Tonart und ihre Vorzeichnung wird besprochen;

e. die Tonleiter wird mündlich und schriftlich gebildet, auch gesungen und gespielt;
f. Tonika, Dominante und Unterdominante werden aufgesucht, und es werden die Dreiklänge dieser drei Stufen gebildet;
g. die Cadenzen 1. 5. 1.; 1. 4. 1.; 1. 4. 5. 1. werden gebildet;
h. die Regel für die Begleitung der Tonleiter wird wiederholt;
i. die Tonleiter wird harmonisirt, wobei Quinten- und Oktavenfolgen betrachtet werden;
k. der Choral wird ausgesetzt;
l. die Arbeit wird geprüft, indem jede Stimme mit jeder andern verglichen wird;
m. jede Stimme wird gesungen;
n. der ganze Choral wird gespielt (gesungen),
   aa. nach der vierstimmig ausgesetzten Arbeit,
   bb. nach der unausgesetzten Vorlage.
o. Der Choral wird in vier Systeme mit vier verschiedenen Schlüsseln geschrieben;
p. er wird transponirt,
   aa. nach der vierstimmig ausgeschriebenen Arbeit;
   bb. nach der unausgesetzten Vorlage.

Anm. 1. Diese Uebungen sind mit jedem der künftigen Choräle anzustellen, nur die unter o und p mögen nur manchmal stattfinden.

Anm. 2. Der Schluß des Chorals Nr. 3 macht uns auf einen nicht selten vorkommenden Fall aufmerksam. Hätten wir dem Tenor nach f sofort es gegeben, so wäre zwar kein offenbarer grober Fehler entstanden, allein man vermeidet gern Harmoniefolgen, bei denen zwei in grader Bewegung befindliche Stimmen in eine Quinte (oder Oktave) schreiten, z. B. a. b.



Zieht in einem solchen Falle die eine Stimme einen Ton oder einige Töne durch, so entstehen offenbare Quinten oder Oktaven, und man nennt solche Fortschreitungen verdeckte Quinten und Oktaven. Diese können nicht schlechthin verboten werden, da sie oft gar nicht übel klingen, und schon in der Naturharmonie vorkamen (s. oben c. d.); sie sind aber zu vermeiden, sobald sie das Ohr hart und unangenehm berühren, und dies geschieht z. B. in Fällen wie der am Schlusse des Chorals Nr. 3, wo zugleich das Mittel zur Vermeidung angedeutet ist.

Anm. 3. Im Choral Nr. 4 sind Quinten zwischen Baß und Diskant vom Schlusse der fünften zum Anfange der sechsten Choralzeile; dies darf nur stattfinden, wenn die beiden Zeilen durch ein Zwischenspiel getrennt werden.

§. 27.

Harmonisirung gegebener Choral-Melodieen.

Nach den vorausgegangenen Uebungen kann es dem Schüler nicht schwer werden, Choräle vierstimmig zu setzen, von denen ihm nur der cantus firmus gegeben ist, vorausgesetzt, daß sich die gegebenen Melodieen den §. 26 aufgestellten Bedingungen fügen. Die Arbeit unterscheidet sich von der vorigen nur dadurch, daß der Schüler zunächst den Baß erfinden muß. Dazu giebt ihm die Regel für die Begleitung der Tonleiter zuverlässige Anweisung. Er hat nur bei jedem Tone der Melodie zu bedenken, welche Stufe der Tonleiter er ist, um zu wissen, welchen der drei Grundbässe er zu wählen habe. Ist die Baßstimme gebildet, so erfolgt die Vollendung des vierstimmigen Satzes wie bekannt.

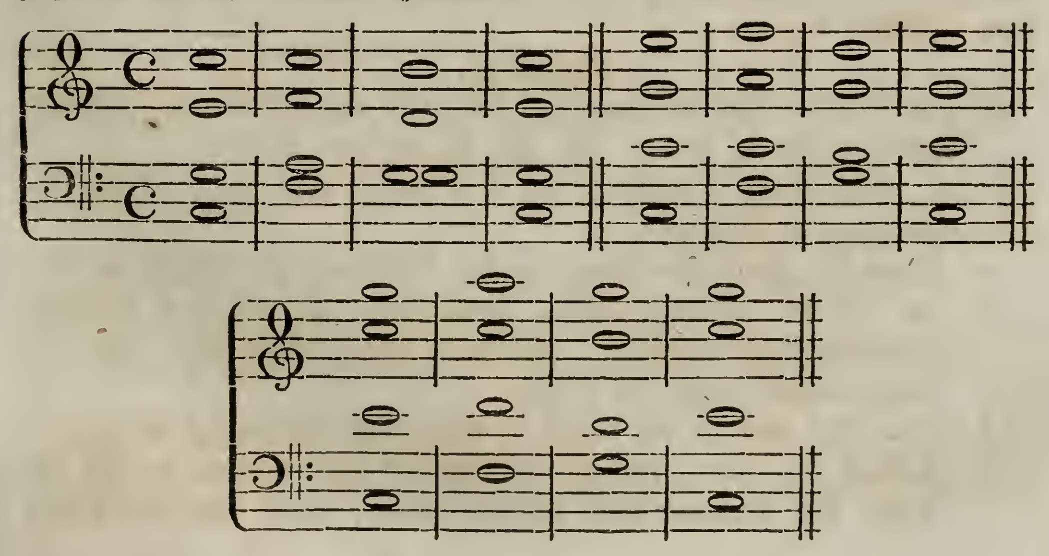
Aufgabe.

Der Schüler soll die Choräle Nr. 5 bis 9 harmonisiren. (Von den mit + bezeichneten Stellen in Nr. 5 und 9 gilt das §. 26 Anm. 3 Gesagte.)

§. 28.

Weite Harmonie.
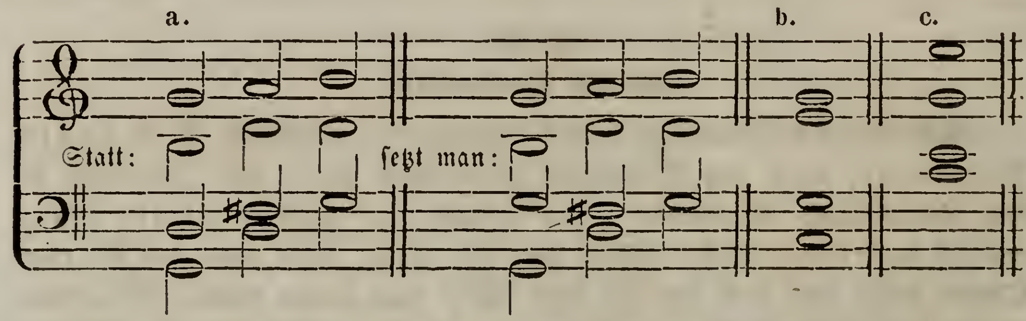
Wie wir die Dreiklänge bisher anwendeten, erschienen sie in enger Harmonie, denn den Grundbaß abgerechnet lagen ihre Intervalle so eng als möglich beisammen. Sie können aber auch in weiter Harmonie auftreten. Diese entsteht aus der engen, wenn man den Alt eine Oktave tiefer legt, und ihn auf diese Weise zum Tenor macht; die Tenorstimme der engen Harmonie wird nun zum Alt. Das folgende Beispiel zeigt die Cadenz in weiter Harmonie.



Die enge Harmonie klingt schärfer, gedrungener, einheitsvoller; die weite hingegen sanfter, durchsichtiger, indem man die einzelnen Stimmen leichter heraushört, auch haben die Stimmen mehr Spielraum zu freier Bewegung.

Je nachdem man nun für einen bestimmten Zweck das eine oder das andere angemessen findet, entscheidet man sich für die Wahl der engen oder der weiten Harmonie; auch innerhalb eines und desselben Tonstückes kann man mit beiden wechseln.

Bei Anwendung der weiten Harmonie hat man sich vorzusehen, daß der Tenor nicht allzutief zu liegen kommt. Schon die Naturharmonie zeigte uns, daß die tieferen Töne weit auseinander liegen. Sie tönen stärker und länger, aber auch weniger deutlich als die höheren, und dürfen einander daher nicht zu nahe treten. Ueberdies sind dem Character des Tenors, der ja die hohe Männerstimme ist, höhere Töne angemessener, als die mehr Baß-Charakter tragenden tiefgelegenen. Aus diesem Grunde läßt man nicht selten die Quinte des Dreiklangs ganz aus, und verdoppelt die Oktave, wie das folgende Beispiel zeigt. a.



Wenn es der Stimmenfluß erfordert, kann auch zuweilen die Quinte verdoppelt werden; seltener geschieht es mit der ohnehin stark vortönenden Terz. (Beisp. b. c.)

Aufgaben.

1. Der Schüler schreibe sämmtliche früher in enger Harmonie gebildete Cadenzen jetzt in weiter, und übe sie auf dem Klaviere.
2. Er bearbeite die Choräle 1 bis 9 in weiter Harmonie. Dabei berücksichtige er Folgendes:
   a. Wenn bei einem Dreiklange in der Oktavlage die Quinte im Tenor zu tief zu liegen käme, oder wenn es sonst eine fließende Stimmführung erfordert, wird die Quinte ausgelassen, und der Tenor nimmt dafür die Oktave.
   b. Der Baß muß in der Regel in tiefer Lage geschrieben werden.
   c. Sobald der cantus firmus sich nach der Tiefe bewegt, so daß der Tenor tief hinabgetrieben werden würde, wird statt der weiten

Harmonie die enge gewählt, bis wieder passend in die weite übergegangen werden kann. Auch ganze Verszeilen können aus diesem Grunde eng gehalten werden, und man muß sofort bei dem Beginn jeder Zeile erwägen, in welcher Harmonielage anzufangen sei. Hierbei sind oft verschiedene Arten der Ausführung möglich, welche der Schüler vergleichen muß, damit er diejenige wähle, welche ihm am zweckmäßigsten erscheint. (Von Zeile 2 im Choral 4 z. B. wird der erste Akkord weit, die folgenden eng zu legen sein; in der drittletzten Zeile desselben Chorals werden die drei ersten Akkorde weit, die folgenden eng behandelt u. s. w.) — Als Beispiel diene Nr. 9 b. in der Musik-Beilage.

§. 29.

Das Zwischenspiel.

Im Laufe der Zeiten ist die Gewohnheit entstanden, die einzelnen Verszeilen der Choräle so wie die auf einander folgenden Strophen (Verse) durch einen kurzen musikalischen Satz zu verbinden, welchen man das Zwischenspiel nennt.

Ueber die Zweckmäßigkeit oder Verwerflichkeit der Zwischenspiele wird gegenwärtig fast noch lebhafter gestritten, als über die Wiedereinführung des sogenannten rhythmischen Choralgesanges (§. 19), und da bei letzterem Zwischenspiele unmöglich sind, so sind die Freunde desselben die lebhaftesten Gegner der Zwischenspiele, und sie betrachten die Beseitigung derselben als den ersten Schritt zur Wiederbelebung der alten Rhythmen.

Mußten wir uns aber auch entschieden gegen den sogenannten rhythmischen Choralgesang aussprechen, so bleibt es immer noch eine offene Frage, ob die Zwischenspiele bei dem Choralgesange in seiner gegenwärtig allgemein üblichen einfachen Form nothwendig oder überflüssig sind. Beide Ansichten werden hartnäckig vertheidiget.

Zwar darin sind Alle einverstanden, daß schlechte Zwischenspiele den erhabenen Choral jammervoll verunzieren. Keiner hat sich beißender darüber ausgesprochen, als der bekannte Dr. Claus Harms in seiner „Pastoral-Theologie". Er sagt: „Die Zwischenspiele vieler Organisten machen auf mich einen solchen Eindruck, als wenn ich deklamiren hörte: Weicht und quält mich nicht ihr Sorgen — 's ist mir Alles eins! — Mein Versorger lebt und wacht — ob ich Geld hab' oder keins — Meinem Herrn ist Nichts verborgen — wenn ich Geld hab, bin ich lustig — Wir liegen hier zu deinen Füßen — Vivallerallera — O Gott von großer Güt' und Treu' — ja, ja, ja, ja; ja, ja, ja, ja — Und fühlen jeder im Gewissen — schwippen, schwappen, schwippen, schwappen — Wie reif

zur Strafe jeder sei — Hurrah! Hurrah! Hurrah! — Was soll ich ängstlich klagen — Bruder, was machste vor'n Gesichte? — Und ohne Hoffnung zagen? — Laß die Grillen fahren! — Der Höchste sorgt für mich — Gott verläßt keen Deutschen nich — Ich bin ein Pilger in der Zeit — Rudel Pudel, Rudel Pudel, Rudel Pudel, Rudel Putt. —"

Wie steht es aber um gute Zwischenspiele? Gewichtige Stimmen erklären die Zwischenspiele bei dem von der Orgel begleiteten Gemeinde-Choral-Gesange für durchaus unentbehrlich. Sehen wir von den zum Theil barocken Gründen ab, welche D. G. Türk in seinem übrigens sehr empfehlenswerthen Büchlein „die wichtigsten Pflichten eines Organisten" aufführt, z. B. daß bei dem Fehlen der Zwischenspiele das Geräusch der Kommenden und Gehenden sehr störend sein werde u. s. w., und hören wir, was A. B. Marx über diesen Gegenstand sagt: „Die Zwischenspiele haben einen dreifachen Zweck. Der nächste ist, die Gemeinde auf den Ton der kommenden Strophe (Verszeile) hinzuleiten; der zweite, die Verszeilen zu einem musikalisch, tönend zusammenhängenden Ganzen zu verbinden, indem es sehr unangenehm sein würde, wenn der volle Gemeindegesang mit vollem Orgelklange bei jeder Verszeile abbräche und in eine Pause versänke, wodurch ein einziges Lied in dreißig und mehr Stücke zerbrochen würde; der dritte Zweck der Zwischenspiele ist, auf den Sinn der folgenden Verszeile hinzuleiten, oder den der vorhergehenden festzuhalten."

Ungeachtet dieser und anderer Autoritäten schwinden dennoch die Zwischenspiele mehr und mehr dahin, ja, in mehreren Ländern sind sie bereits verboten, und die Erfahrung lehrt, daß keiner der gefürchteten Uebelstände eintritt, daß vielmehr die Theilnahme der Gemeinde lebendiger wird, wenn die Zwischenspiele fortfallen, und wenn, was sich dann von selbst findet, der Choral in rascherem Zeitmaaße gesungen wird. Wenn der Sinn der Verszeilen eng und unmittelbar zusammenhängt, so werden sie auch im engen Zusammenhange gesungen; fordert der Text einen Ruhepunkt, so wird der Schlußton des cantus firmus, während die begleitenden Stimmen pausiren, einen Moment ausgehalten. Dabei behält die Melodie ihre Einheit, während doch auch die besten Zwischenspiele eine fremde Zuthat sind, und mehr als sogar eine völlige Pause es thun würde, den Fluß der Melodie zerreißen.

Ein Anderes ist es am Schlusse der ganzen Strophe (des Verses); dort ist ein zweckmäßiges Zwischenspiel ganz am rechten Orte, und möge stets angewendet werden.

Einmal darum, weil der Streit, ob Zwischenspiele sein sollen oder nicht, noch nicht zu Ende ist; ferner, weil sie, wie eben gesagt, am

Schlusse der ganzen Strophe — oder richtiger gesagt, als Einleitung in die neue Strophe — beizubehalten sind; endlich weil ihre Erfindung bildend ist, wollen wir sie in den Kreis unserer Uebungen ziehen.

Sie können für jetzt nur einstimmig gebildet werden, und wir wollen Folgendes festsetzen:

1. Da das Zwischenspiel in den ersten Ton des cantus firmus in jede Verszeile einleiten soll, so schließt es mit dem eine Stufe tiefer oder höher gelegenen Tone; ersteres verdient im Allgemeinen den Vorzug.

2. Es soll gewöhnlich stufenweise von unten nach oben, seltener umgekehrt sich bewegen; sprungweise Fortschreitungen sollen nur mittelst der Töne eines und desselben Akkordes stattfinden.

3. Es soll aus drei, vier oder fünf Vierteln, die späterhin auch in Achtel gegliedert werden dürfen, bestehen.

4. Die einmal gewählte Form wird für den ganzen Choral der Hauptsache nach beibehalten.

5. Bei dem Spielen eines Chorals wird vor dem Zwischenspiele abgesetzt (eine Cäsur gemacht), nicht aber nach demselben, da es mit der folgenden Verszeile im genauesten Zusammenhange steht.

Einige Beispiele mögen zur Veranschaulichung dienen.

Zwischenspiele zum Chorale Nr. 1 der Beilage.

a) Zeile 1. c. f. 2. c. f. c. f. 3. c. f. c. f.

b) 1. 2. 3.

c) 1. 2.

3. *d)* 1.

2. 3.

Aufgabe.

Der Schüler soll zu jedem der Choräle Nr. 1 bis 9 mehrere Sätze Zwischenspiele machen. (Künftig wird jeder Choral sogleich mit Zwischenspielen versehen.)

§. 30.

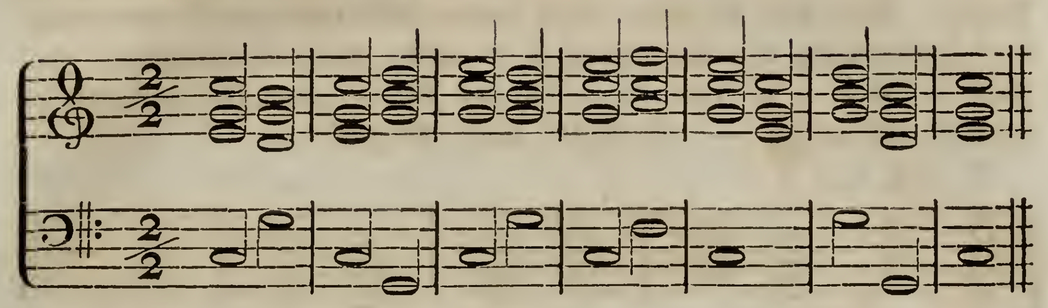
Das Vorspiel.

Bevor die Gemeinde einen Choralgesang anstimmt, pflegt der Organist ein längeres oder kürzeres Orgelstück, das Vorspiel oder Präludium zu spielen, er präludirt. Ein solches Präludium hat einen doppelten Zweck. Es soll die Gemeinde in die Tonart des zu singenden Chorals einführen, — und es soll in den Herzen die Empfindungen erwecken, welche das vorliegende Lied ausspricht. Für diesen letzteren erhabenen Zweck können wir für jetzt noch wenig oder nichts thun, und nur auf das Eine sei vorläufig hingewiesen, daß je nach dem Inhalte des Liedes das Vorspiel bald mit vollem Orgelklange, bald sanft ertönen müsse, und daß sich darnach auch das Tempo desselben zu richten habe. Dagegen sind wir bereits im Besitze genügender Mittel, um den ersten der genannten Zwecke des Präludiums, Einprägung der Tonart, zu erreichen. Schon der tonische Dreiklang für sich allein genügt dazu einigermaßen. Wirksamer und vollkommen ausreichend sind die Cadenzen 1. 5. 1., 1. 4. 1., oder am besten 1. 4. 5. 1. Wir sind aber auch im Stande, dem Vorspiele eine weitere Ausdehnung zu geben, indem wir entweder eine gangartige, d. h. nicht aus getrennten Sätzen bestehende Folge von Akkorden anwenden, oder ein periodisches Tonstück bilden. Beides wollen wir üben.

1. Das gangartige Vorspiel.

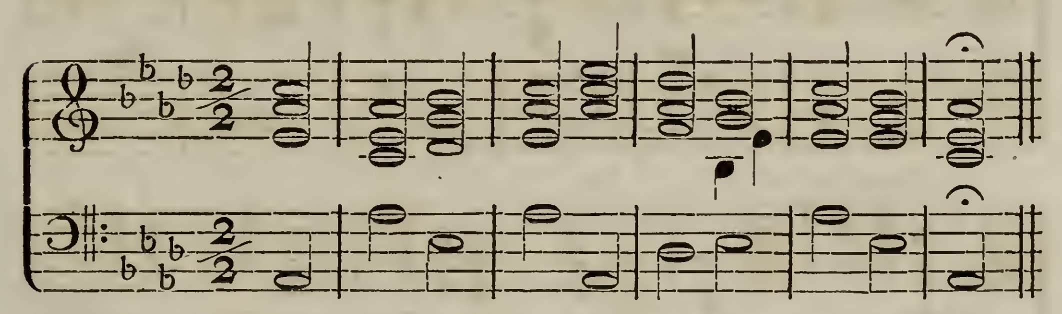
Drei Akkorde stehen uns zu Gebote, der tonische, der Dominanten- und der Unterdominanten-Dreiklang, und wir wissen, daß auf den tonischen jeder der beiden Dominanten-Dreiklänge, und auf jeden von diesen wiederum der tonische Dreiklang folgen kann; ferner daß der Dominanten-Dreiklang auf den Unterdominanten-Dreiklang folgen darf, während das Umgekehrte (für jetzt) nicht statthaft ist; desgleichen daß zu einem kräftigen Schlusse die Aufeinanderfolge des Unterdominanten-, Dominanten- und tonischen Dreiklangs gehört, obschon auch der Unterdominanten- und noch mehr der Dominanten-Dreiklang allein mit dem tonischen Dreiklange einen befriedigenden Schluß giebt; endlich daß der das Ganze schließende tonische Dreiklang in der Oktavlage und auf einem accentuirten Takttheile erscheinen soll. Unter Berücksichtigung dieser Verhältnisse wird es dem

Schüler nicht schwer fallen, kleine Tonstücke zu bilden, die als zweckmäßige Vorspiele dienen können, z. B.:



Da der Schüler bei seinen Uebungen vorzugsweise das Orgelspiel anbahnen soll, so merke er sich, daß die Wiederholung eines und desselben Akkordes in einer und derselben Lage dem Charakter der Orgel nicht angemessen ist, während dieselbe dem Klaviere recht wohl zusagt.

Er vergesse auch nie, auf die Bildung einer fließenden Melodie zu achten. Ferner richte er schon jetzt sein Augenmerk auf ein Ziel, dem er während seines ganzen musikalischen Strebens immer näher zu kommen suchen muß — nämlich auf eine Verwebung des cantus firmus in das Präludium. Nicht selten wird er die erste Choralzeile ganz oder theilweise als gangartiges Vorspiel, dem er nur einen geeigneten Schluß zu geben hat, benutzen können, und es sei ihm dringend empfohlen, dergleichen kleine Präludien zu bilden. Als Beispiel folgt hier ein solches zu dem Chorale Nr. 3 der Beilage.
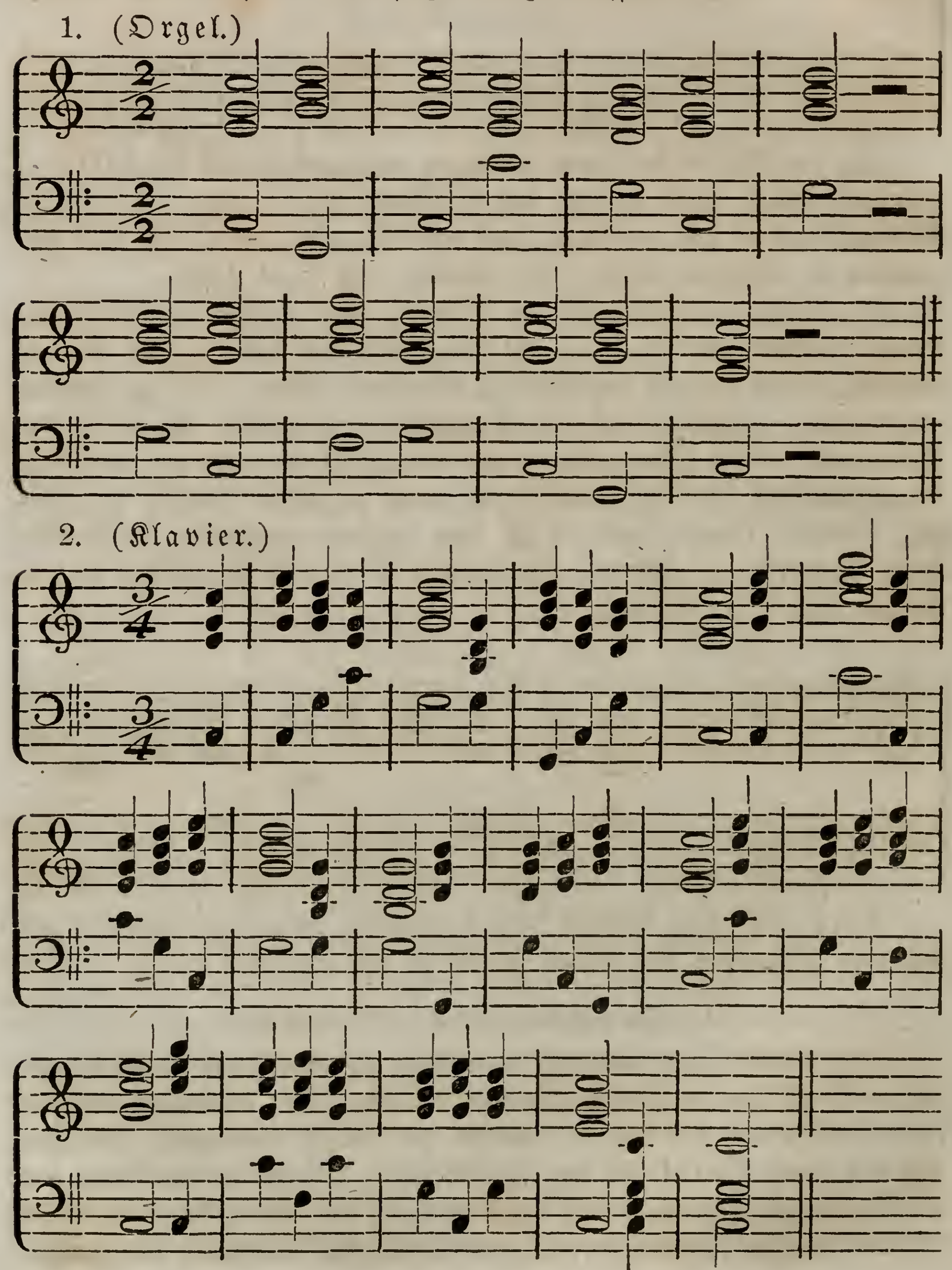


Aufgabe. Der Schüler bilde dergleichen gangartige Vorspiele mit und ohne Benutzung des cantus firmus zu den Chorälen 1—9.

2. Das periodische Vorspiel.

Der Schüler bilde nunmehr achttaktige und erweiterte Perioden mittelst der drei ihm zu Gebote stehenden Akkorde. Der Vordersatz soll mit dem Dominanten-Dreiklange, welchem der tonische vorangeht, schließen, also mit einem Halbschlusse; der Nachsatz beginnt in der Regel mit der Dominanten-Harmonie und endet natürlich mit einem Ganzschlusse. Da der Eintritt des Unterdominanten-Dreiklangs vorzüglich das Heran-

nahen des Schlusses ankündigt, so findet er besonders seine Stelle im Nachsatze. Alles was der Schüler aus dem früheren Unterrichte über Periode, Satz und Abschnitt, über deren Gestaltung und Erweiterung, über Verwendung von Motiven u. s. w. weiß, möge er anwenden. Zugleich bestimme er jederzeit, ob er für das Klavier oder für die Orgel zu arbeiten Willens ist. — Es folgen einige Beispiele.



Natürlich sind solche vierstimmige Harmonie-Massen nicht so leicht beweglich, wie die einstimmigen Melodieen es waren, und der Schüler möge daher seinen periodischen Gebilden stets langsame Bewegung geben, und sie nicht zu lang ausdehnen. Späterhin wird er zu Mitteln gelangen, diese Schwerfälligkeit zu überwinden.

Aufgabe. Neben der Arbeit an den Chorälen bilde der Schüler fortan fleißig vierstimmige Perioden.

§. 31.

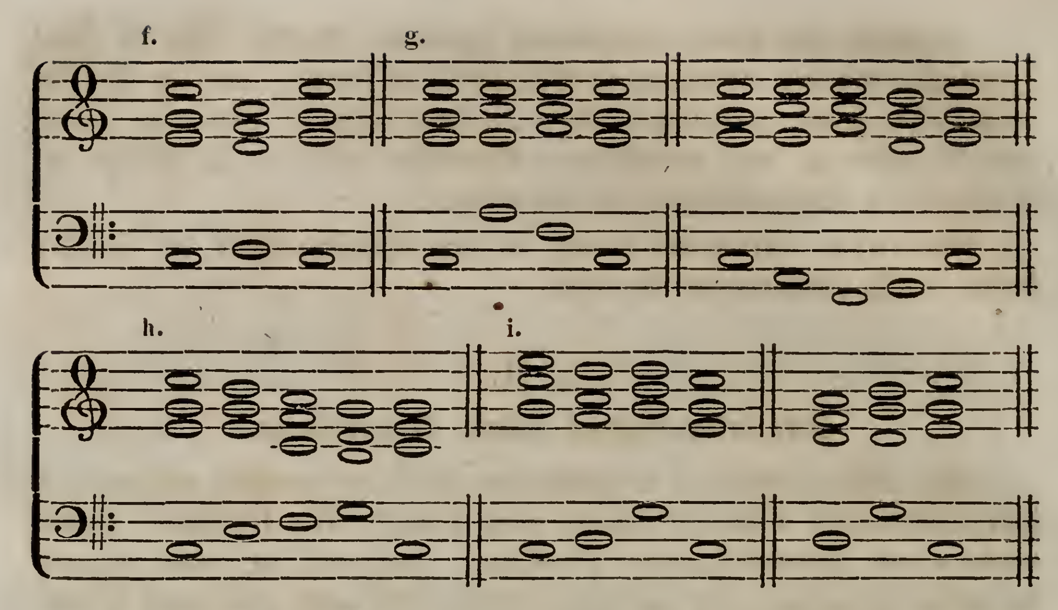
Die leitereignen Moll-Dreiklänge.

Für unsere bisherigen vierstimmigen Arbeiten benutzten wir nur die drei leitereigenen Dur-Dreiklänge jeder Tonart, den tonischen, Dominanten- und Unterdominanten-Dreiklang, von denen die beiden letzteren in inniger Beziehung zum tonischen stehen. Wir gehen nun einen Schritt weiter, und suchen auch von den leitereigenen Moll-Dreiklängen Gebrauch zu machen. Dieselben haben (§. 21) ihren Sitz auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Tonleiter.

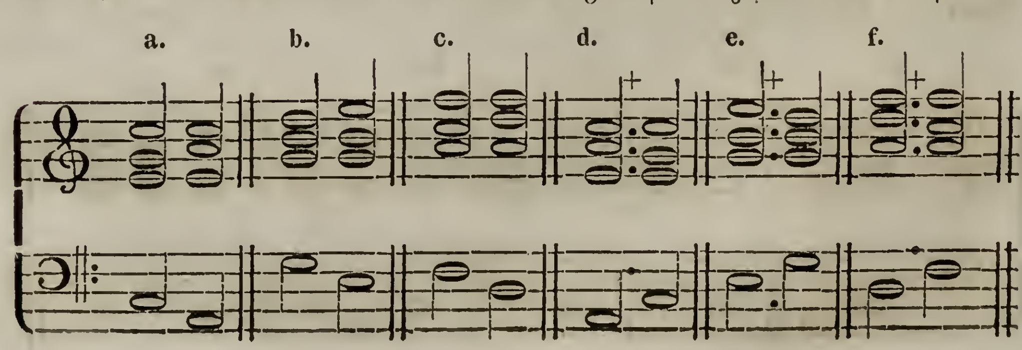
Zwei von ihnen, nämlich der von der sechsten und der von der dritten Stufe, werden sich gewiß dem tonischen Dreiklange gern beigesellen, denn jeder hat zwei Töne mit diesem gemein (Beisp. a. b.); der von der zweiten Stufe hingegen hat keinen Ton gemeinsam mit dem tonischen Dreiklange, steht ihm also ferner (Beisp. c.), doch nicht so fern, daß er nicht ebenfalls unmittelbar auf ihn folgen könnte, wenn schon dies seltener geschieht.

Nun bietet sich uns aber eine eigenthümliche Erscheinung dar. Wir sollten meinen, da die Molldreiklänge gut auf den tonischen folgen können, so würde auch das Umgekehrte der Fall sein (Beisp. d. e. f.); unser Gehör belehrt uns jedoch bald, daß sich dies anders verhält. Auf einer der leitereignen Moll-Dreiklänge muß erst einer der Dominanten-Dreiklänge folgen, ehe der tonische erscheint. (Beisp. g. h. i.)
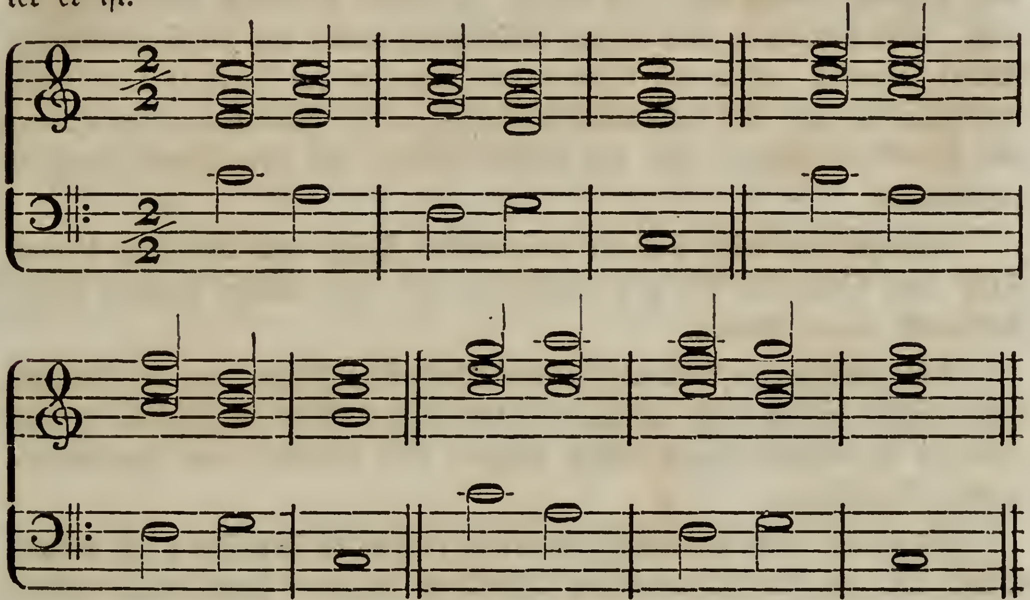
a. b. c. d. e.



Noch eine Bemerkung wird uns für die zweckmäßige Verwendung der drei Moll-Dreiklänge förderlich sein. Jeder derselben folgt nämlich recht angemessen auf denjenigen Dur-Dreiklang, dessen Grundton eine Terz höher liegt, und mit dem er zwei Töne gemein hat (s. unten Beisp. a. b. c.); die umgekehrte Folge aber klingt nicht gut (Beisp. d. e. f.), sofern nicht die mit + bezeichneten punktirten Akkorde vermittelnd dazwischen treten. Wir kommen übrigens später auf diesen Gegenstand zurück, können uns aber einstweilen merken, daß ein Moll-Dreiklang, dessen Grundton eine kleine Terz tiefer liegt, als der eines Dur-Dreiklangs, der *verwandte Moll-Dreiklang* dieses Dur-Dreiklanges heißt. Mithin ist der a-moll-Dreiklang (Beisp. a.) der verwandte Moll-Dreiklang von C-dur; der e-moll-Dreiklang (Beisp. b.) der verwandte Moll-Dreiklang von G-dur; der d-moll-Dreiklang (Beisp. c.) der verwandte Moll-Dreiklang von F-dur. Der *tonische Dreiklang* hat also seinen verwandten Moll-Dreiklang auf der *sechsten Stufe* der Tonleiter, der *Dominanten-Dreiklang* hat ihn auf der *dritten*, der *Unter-Dominanten-Dreiklang* auf der *zweiten* Stufe.



Wir verwenden nunmehr neben den drei Dur=Dreiklängen auch die leitereignen Moll=Dreiklänge, und zwar zunächst in den einfachsten musikalischen Sätzchen, welche wir gebildet haben, in den Cadenzen, und beginnen mit dem leitereigenen Moll=Dreiklange von der sechsten Stufe, der seinen Platz hinter dem tonischen Dreiklange erhält, dessen Verwandter er ist.



Aufgabe. Der Schüler soll die Cadenz in dieser Weise in allen gebräuchlichen Tonarten schriftlich und auf dem Klaviere und der Orgel bilden, und fleißig üben, und zwar sowohl in enger als weiter Harmonie.

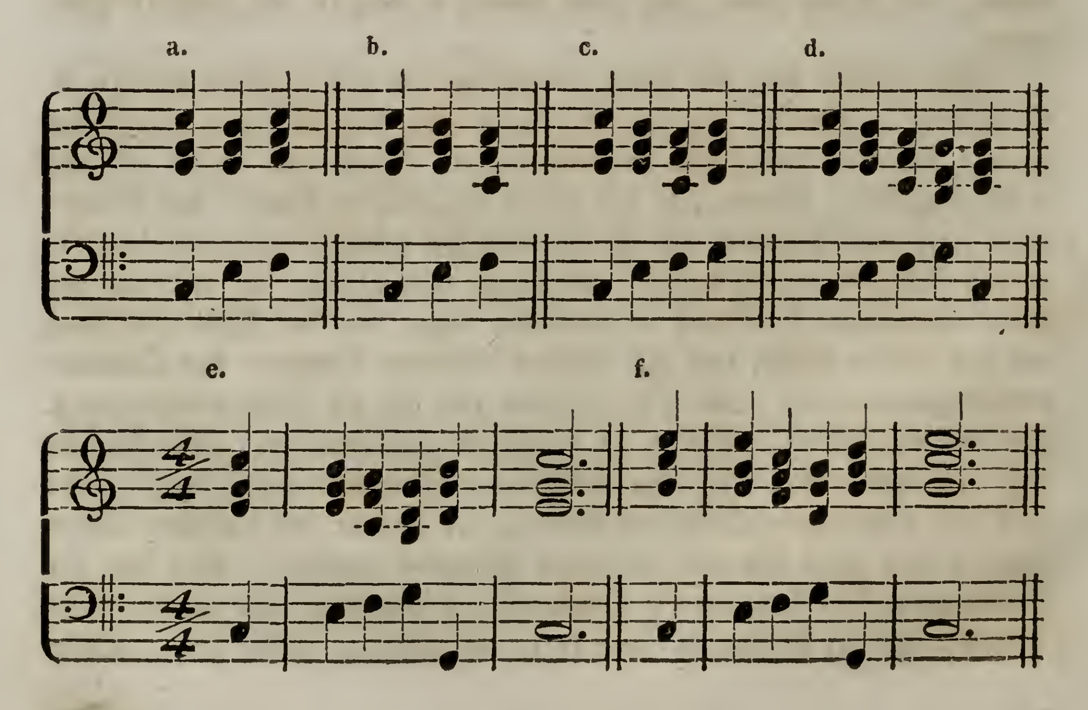
Nun wollen wir den Moll=Dreiklang vor der dritten Stufe in die Cadenz einführen. Er hat zwei Töne mit dem tonischen Dreiklange gemein, und kann sofort auf denselben folgen. Dann aber stoßen wir auf Schwierigkeiten. Wollen wir der früher aufgestellten Haupt= und Grundregel, daß jede Stimme das ihr am nächsten gelegene Intervall des folgenden Akkordes ergreifen solle, unbedingt treu bleiben, so erscheint der Unterdominanten=Dreiklang in derselben Lage, wie der Moll=Dreiklang von der dritten Stufe, und wir erhalten verbotene Oktaven= und Quintenfortschreitungen (a.). Im § 25. wurden wir auf die Gegenbewegung, als auf ein Mittel, dieselben zu vermeiden, hingewiesen. Wir wenden diese an, und haben nun drei Akkorde in fehlerfreier Folge (b.). Jetzt muß der Dominanten=Dreiklang kommen, der uns in den tonischen führen soll. Sofort stellt sich uns ein neues Bedenken entgegen. Soll uns der Dominanten=Dreiklang in die Oktavlage des tonischen, mit welcher unser Sätzchen anfing, führen, so muß er in der Terzlage stehen (c.). Dann
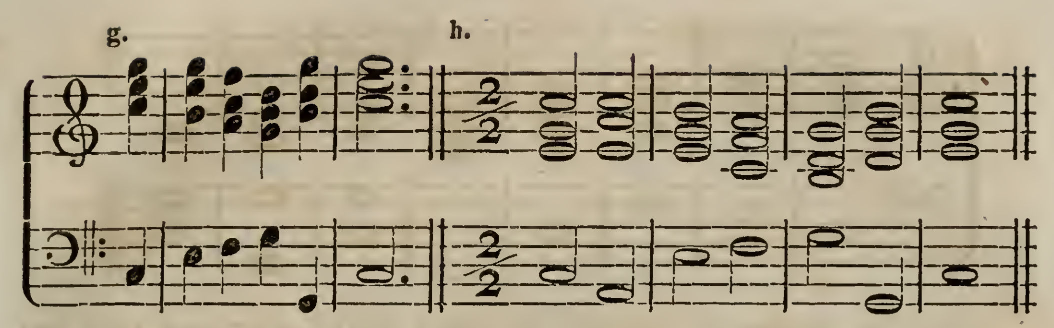
macht er aber Oktaven= und Quintenfolgen mit dem vorhergehenden Unter=Dominanten=Dreiklange, mithin ist die Terzlage nicht zulässig, sondern wir müssen die Oktavlage anwenden. Wollen wir nun schließen, so erhalten wir den tonischen Dreiklang in der Quintlage (d.). Dies ist einerseits ein unvollkommener Schluß, andererseits entspricht auch das Ende dem Anfange nicht, was doch bisher in unsern Cadenzen stets der Fall war. Wir beseitigen auch diesen Uebelstand, indem wir den Dominanten=Akkord zweimal, erst in der Oktav= und dann in der Terzlage anschlagen, und erhalten nun eine befriedigende Cadenz (e.). Wir haben die Cadenz mit Auftakt begonnen, um den Schluß=Akkord auf accentuirter Taktzeit zu erhalten.

Weniger gut läßt sich die besprochene Folge von Akkorden in der Terz= und Quintlage (s. g.) darstellen, und wir wollen deshalb keinen Gebrauch davon machen.

Die gleichzeitige Anwendung der Moll=Dreiklänge von der sechsten und dritten Stufe zeigt Beisp. h. Die beiden Moll=Dreiklänge folgen einander unmittelbar, und stehen zwischen dem tonischen und Unterdominanten=Dreiklange.

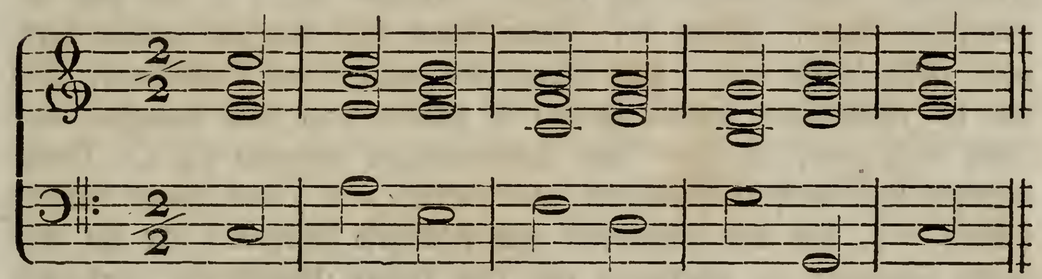
Es könnte uns bedenklich scheinen, den Moll=Dreiklang der dritten Stufe und den Unterdominanten=Dreiklang einander unmittelbar folgen zu lassen, da sie keinen gemeinschaftlichen Ton haben (s. Beisp. e und h), allein der fließende Gang fast aller Stimmen ersetzt die mangelnde Tonverbindung.





Aufgabe. Der Schüler bilde Cadenzen, wie die vorstehend unter e und sodann wie die unter h dargestellten in allen üblichen Tonarten.

Der Moll-Dreiklang von der zweiten Stufe, welchen wir später sehr gern in Cadenzen anwenden werden, tritt für jetzt am zweckmäßigsten hinter den Unterdominanten-Dreiklang, mit welchem er zwei Töne gemein hat.



Aufgabe. Der Schüler bilde solche Cadenzen in vielen Tonarten.
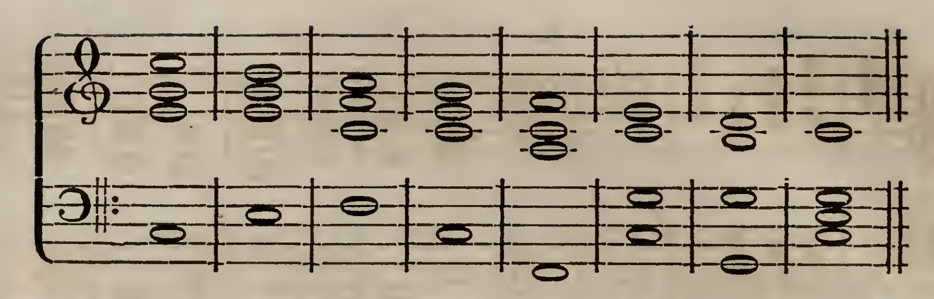
Anmerkung. Den leitereigenen kleinen oder verminderten Dreiklang von der siebenten Stufe der Tonleiter lassen wir für jetzt außer Gebrauch.

§. 32.

Anwendung der leitereigenen Moll-Dreiklänge zur Vermeidung der Quinten- und Oktavenfolgen bei der Harmonisirung der Dur-Tonleiter.

Wenn wir (§. 25) die Dur-Tonleiter nur mittelst ihrer leitereigenen Dur-Dreiklänge harmonisiren, so entstehen bekanntlich von der sechsten zur siebenten Stufe — sowohl im Auf- als Absteigen — verbotne Quinten- und Oktavenfolgen. In den Moll-Dreiklängen ist uns ein Mittel zur Vermeidung derselben dargeboten.

Betrachten wir zuerst die fallende Dur-Tonleiter. Statt die siebente Stufe mit dem Dominanten-Dreiklange zu begleiten, wählen wir den diesem verwandtesten Moll-Dreiklang, also den von der dritten Stufe, dessen Quinte der zu begleitende Ton ist, und erhalten somit eine tadellose Harmonie für die fallende Dur-Tonleiter.
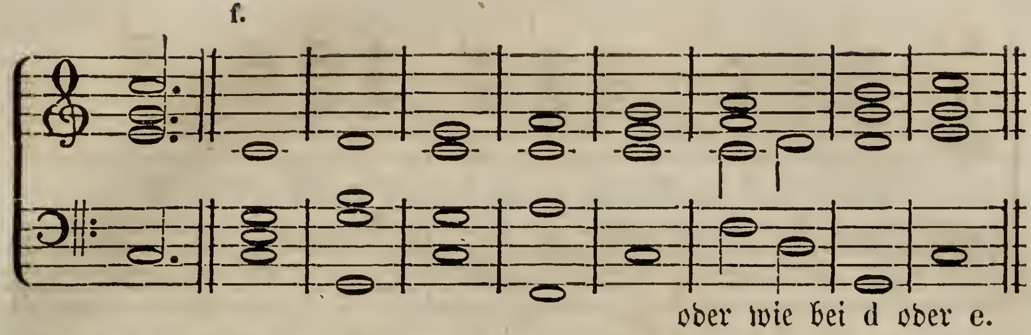


Für die steigende Tonleiter ist dieses Mittel allerdings nicht anwendbar, denn sie würde keinen genügenden Schluß erhalten, wenn die siebente Stufe mit dem Moll-Dreiklange der dritten Stufe begleitet würde, und also der Dominanten-Dreiklang hinwegfiele. Hier müssen wir die sechste Stufe anders begleiten, um die Fehler zu beseitigen. Wir nehmen also statt des Unter-Dominanten-Dreiklangs denjenigen Moll-Dreiklang, welcher diesen am meisten verwandt ist, d. i. den von der zweiten Stufe. (Beisp. a.) Zwar klingt diese Tonfolge etwas herb, aber falsch ist sie nicht. Nun kämen aber wieder zwei Dreiklänge, (die von der fünften und sechsten Stufe) in gleicher Lage nach einander, wodurch nun dort Quinten- und Oktavenfolgen einträten (b.). Diesen entgehen wir durch Einschiebung eines (Beisp. c. d.) oder zweier Akkorde (Beisp. e.), und nun haben wir eine fehlerlose Harmonie für die steigende Tonleiter — allerdings mit dem kleinen Uebelstande, daß wir auf der sechsten Stufe zwei (oder drei) Akkorde anwenden müssen. (Beisp. f.)

a. 6. 7. 8. b. 5. 6. c. 5. 6. 7. 8.

d. e.

f.



oder wie bei d oder e.

Aufgabe. Der Schüler harmonisire mehrere Tonleitern steigend und fallend in dieser Weise.

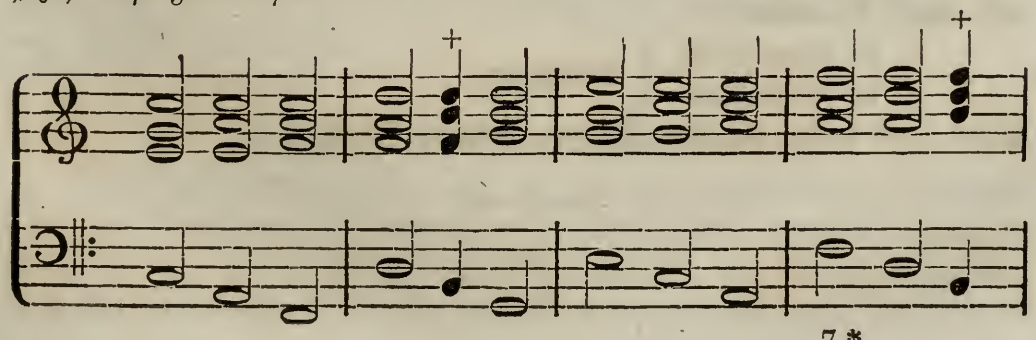
§. 33.

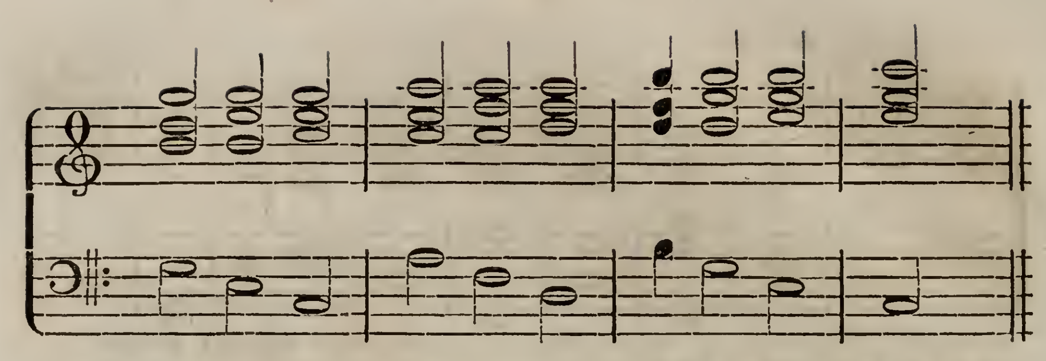
Verschiedene Akkorde für alle Stufen der Dur-Tonleiter.

In §. 32 wendeten wir bereits für einige Stufen der Dur-Tonleiter andere als die ursprünglich allein gebrauchten drei leitereignen Dur-Dreiklänge an, indem wir die sechste Stufe nicht blos mit dem Unter-Dominanten-Dreiklange, sondern auch mit den leitereigenen Moll-Dreiklängen der zweiten und sechsten Stufe, und (in der fallenden Tonleiter) die siebente Stufe statt des Dominanten-Dreiklanges mit dem Moll-Dreiklange von der dritten Stufe begleiteten.

Wir suchen nunmehr alle Stufen der Tonleiter mit verschiedenen Harmonieen zu versehen, um besonders dann Abwechselung zu haben, wenn ein und derselbe Ton in einer Melodie wiederholt — vielleicht gar mehrere Male unmittelbar nach einander — vorkommt.

Die betreffenden Akkorde finden wir sofort, wenn wir bedenken, daß jeder Ton einer mit Harmonie zu versehenden Melodie, hier also der Tonleiter, Oktav, Terz oder Quinte eines Dreiklangs sein kann. Es muß also für jede Stufe der Tonleiter drei Begleitungs-Akkorde geben. Für die Töne d, f, h, also für die 2., 4. und 7. Stufe beschränkt sich diese Zahl allerdings auf 2, da wir den kleinen Dreiklang h-d-f (für jetzt) nicht gebrauchen.





Aufgabe. Der Schüler bearbeite vorstehendes Beispiel in mehreren Tonarten.

§. 34.

Anwendung aller leitereigenen Dur- und Moll-Dreiklänge in auszusetzenden Choralen.

Aufgabe. Der Schüler füge in den Chorälen Nr. 10—13 der Beilage die fehlenden Mittelstimmen hinzu, und hüte sich dabei sorgfältig vor fehlerhaften Fortschreitungen. Es gelten auch hier die Bemerkungen unter Nr. 4 am Schlusse des §. 26. Jeder Choral wird sofort mit Zwischenspielen versehen.

§. 35.

Anwendung aller leitereigenen Dur- und Moll-Dreiklänge in Chorälen, von welchen nur der cantus firmus gegeben ist.

Aufgabe. Der Schüler bearbeite die Choräle Nr. 1—9 der Beilage aufs neue mit den ihm jetzt zu Gebote stehenden Mitteln, doch sei er vorsichtig in Anwendung derselben, und er vergesse nicht, daß die drei Dur-Dreiklänge das Fundament der Tonart sind.

§. 36.

Anwendung derselben in Vorspielen.

Aufgabe. Der Schüler gebrauche sämmtliche leitereigene Dur- und Moll-Dreiklänge

1. in gangartigen } Vorspielen,
2. in periodischen }

wobei alles früher darüber Gesagte Geltung behält.

Dritter Abschnitt.

Der Septimen-Akkord.

§. 37.

Entstehung des Septimen-Akkordes.

Der Dreiklang entsteht, indem drei Töne terzenweis übereinander gestellt werden. Gehen wir nunmehr einen Schritt weiter, und stellen wir vier leitereigene Töne in Terzen übereinander. Die also entstehenden Akkorde sind Vierklänge, und da ihr höchster Ton die Septime des Grundtones ist, so heißen sie Septimen-Akkorde, oder um der Kürze willen: Septakkorde.

*

Schlagen wir die im vorstehenden Beispiele dargestellten sieben leitereigenen Septakkorde der C-Durtonleiter auf dem Klaviere an, so finden wir, daß der Septakkord auf der fünften Stufe (auf der Dominante) sich durch seinen Wohlklang auszeichnet, während alle übrigen mehr oder weniger herb oder trübe klingen. Wir nennen ihn daher den Hauptseptakkord, oder auch, weil er auf der Dominante seinen Sitz hat, den Dominantseptakkord. Alle übrigen heißen Nebenseptakkorde.

Der Hauptseptakkord besteht aus Grundton, großer Terz, großer Quinte und kleiner Septime, oder kürzer: aus einem Dur-Dreiklange mit hinzugefügter kleinen Septime. Die Nebenseptakkorde lassen wir einstweilen bei Seite liegen.

Aufgabe. Der Schüler bilde den Hauptseptakkord in allen Tonarten nach dem Quinten- und Quartenzirkel mündlich, schriftlich, auf dem Klaviere und singend.

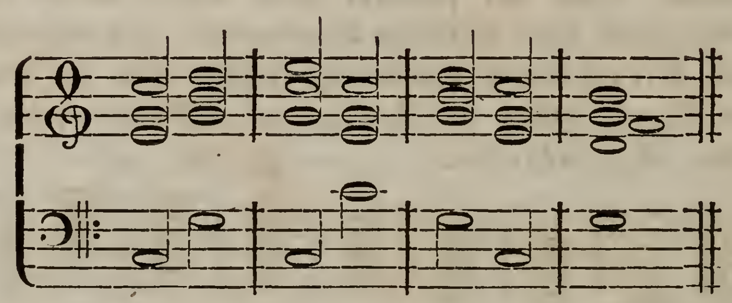
§. 38.

Lösung des Hauptseptakkordes.

Zuvörderst bemerken wir, daß wie bei dem Dreiklange, so auch bei dem Hauptseptakkorde der Grundton verstärkt wird, indem man ihn in den Baß legt. Dadurch wird der Hauptseptakkord zwar fünfstimmig, aber doch kein Fünfklang, indem er nur vier verschiedene Töne hat. Ueber

die Baßnote pflegt man eine 7 zu schreiben, um, zumal in unausgesetzten Chorälen, anzudeuten, daß der betreffende Akkord nicht ein Dreiklang, sondern ein Septakkord sein soll.

Sodann betrachten wir eine merkwürdige Eigenschaft des Hauptseptakkordes. Ein einzeln angeschlagener Dreiklang erweckt in uns kein Verlangen nach einem andern Akkorde. Anders ist es bei dem Hauptseptakkorde. Dieser versetzt unser Gemüth in einen Zustand der Unruhe; wir fühlen uns nicht eher befriediget, als bis ein Dreiklang, und zwar ein bestimmter Dreiklang auf ihn gefolgt ist. Er kann daher nie Schlußakkord eines Tonstückes sein, und Sätze wie der folgende erscheinen uns durchaus unbefriedigend abgeschlossen.



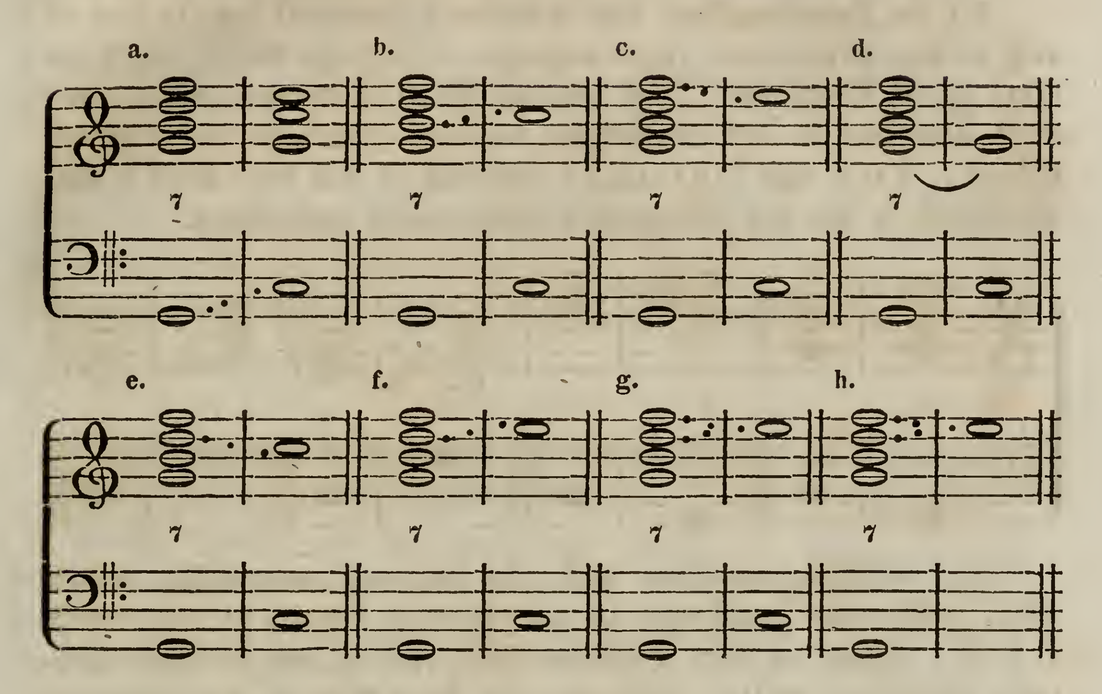
Welcher Dreiklang soll aber auf den Hauptseptakkord folgen? Gewiß der tonische, da schon der Dominanten-Dreiklang so gern in diesen überging!

Wir sagen nunmehr: der Septakkord ist ein Akkord, welcher ein Streben nach Auflösung hat; der Hauptseptakkord löset sich in den tonischen Dreiklang. Da die Tonika eine Quarte höher oder, was dasselbe ist, eine Quinte tiefer liegt, als die Dominante, so können wir auch sagen: der Hauptseptakkord löset sich in einen Dreiklang, dessen Grundton eine Quarte höher, oder, was dasselbe ist, eine Quinte tiefer liegt.

Aufgabe. Der Schüler soll den Hauptseptakkord einer jeden Tonart nach dem Quinten- und Quartenzirkel angeben, und anzeigen, in welchen Dreiklang er sich löse, z. B. in G-dur hat der Hauptseptakkord seinen Sitz auf D; er löset sich in den G-dur-Dreiklang u. s. w.

Ein weniger gebildetes Ohr fühlt sich befriediget, wenn nur überhaupt auf einen Hauptseptakkord der um eine Quarte höher (oder um eine Quinte tiefer) liegende Dreiklang folgt, gleichviel in welcher Lage derselbe erscheint. Achten wir aber genauer auf das Streben des Septakkordes, so finden wir, daß jedes seiner Intervalle eine bestimmte Lösung fordert. Am deutlichsten zeigen dies die Terz und die Septime, jene will eine Stufe (einen halben Ton) steigen, diese hingegen

eine Stufe (für jetzt ebenfalls einen halben Ton) fallen. Die Oktave bleibt liegen, die Quinte endlich ist am unentschiedensten, sie kann steigen oder fallen nach Umständen.



Der Schüler präge sich diese Lösungsgesetze auf das festeste ein, wie folgt:

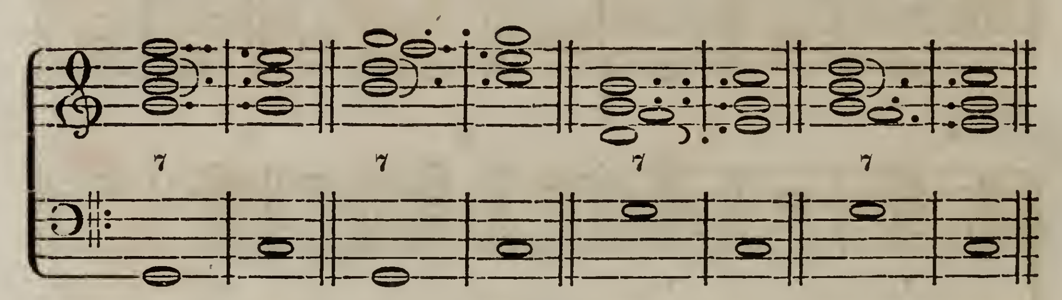
Der Septakkord löset sich in denjenigen Dreiklang, dessen Grundton eine Quarte höher, oder, was dasselbe ist, eine Quinte tiefer liegt. Demnach lösen sich die einzelnen Intervalle folgendermaßen:

1. der Grundbaß steigt eine Quarte, oder, was dasselbe ist, er fällt eine Quinte in den Grundbaß des neuen Akkordes; (Beisp. a.)
2. die Terz steigt eine Stufe in die Oktave des neuen Akkordes; (Beisp b.)
3. die Septime fällt eine Stufe in die Terz des neuen Akkordes; (Beisp. c.)
4. die Oktave bleibt liegen und wird zur Quinte des neuen Akkordes; (Beisp. d.)
5. die Quinte kann eine Stufe fallen in die Oktave des neuen Akkordes, (Beisp. e.), oder sie kann eine Stufe steigen in die Terz des neuen Akkordes, (Beisp. f.); (die letztere Art der Lösung wird seltener angewendet, weil dabei zwei Stimmen in die Terz des Dreiklangs gehen, die man wegen ihres hervorstechenden Klanges nicht gern verdoppelt); (Beisp. g.)

§. 39.

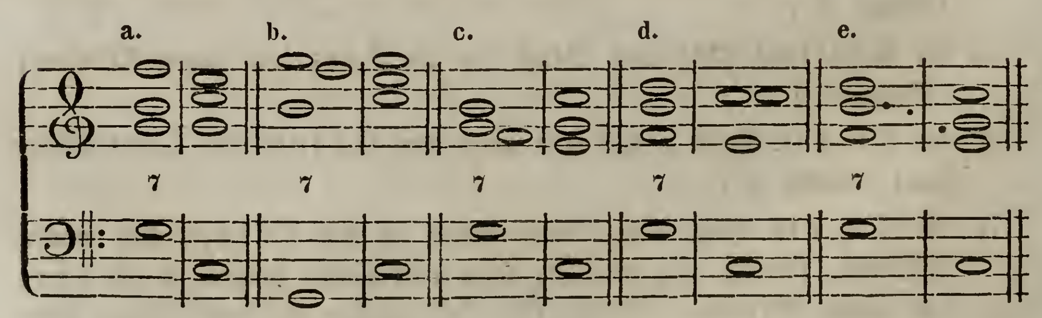
Lagen des Hauptseptakkordes.

Da der Hauptseptakkord vier verschiedene Intervalle hat, so kann er auch in vier verschiedenen Lagen auftreten. Liegt, wie bisher, die Septime in der Oberstimme, so ist dies die Septimenlage, und so kann er je nach dem in der Oberstimme liegenden Intervalle ferner in der Oktav-, Terz- und Quintlage erscheinen (s. das folg. Beisp.) Der Grundbaß, so wie das Lösungsgesetz bleiben dabei unverändert.

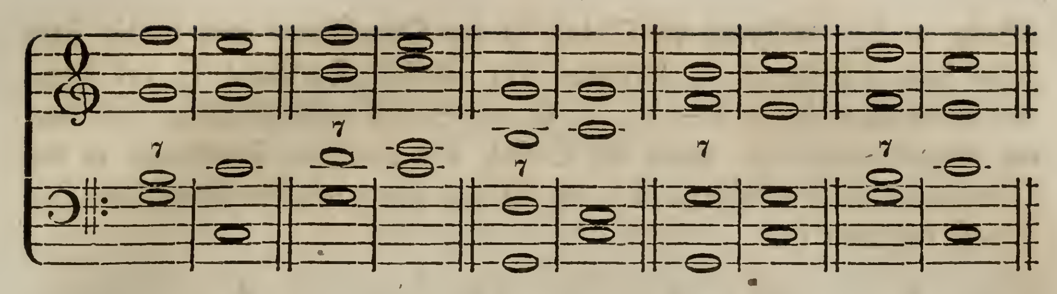


Im vierstimmigen Satze muß ein Intervall ausgelassen werden. Dazu wählt man gewöhnlich die unentschiedene Quinte (s. folg. Beisp. a. b. c.), zumal da man ungeachtet ihres Fehlens den tonischen Dreiklang vollständig erhält. Liegt aber der Septakkord in der Quintlage, so daß die Quinte nicht ausgelassen werden darf, so läßt man die Oktave aus, erhält aber nun den tonischen Dreiklang ohne Quinte (Beisp. d.).

Da am Schlusse eines Tonstückes, z. B. eines Chorales, der unvollständige tonische Dreiklang dünn und leer klingt, so erlauben sich manche Tonsetzer in diesem Falle, die Terz eines Septakkordes eine Terz fallen zu lassen (Beisp. e.), eine Freiheit, die sich der Schüler für jetzt nie gestatten soll, damit er sich nicht gewöhne, das Lösungsgesetz gering zu achten.



Der Hauptseptakkord kann natürlich auch in seinen verschiedenen Lagen in weiter Harmonie (vergleiche §. 28) angewendet werden, ohne daß das Lösungsgesetz dadurch eine Aenderung erlitte.



Aufgabe. Der Schüler bilde in allen Tonarten den Hauptseptakkord nebst seiner Lösung in seinen vier Lagen, sowohl in enger als in weiter Harmonie, und zwar vierstimmig, so daß er in der Quintlage die Oktave, in den übrigen drei Lagen die Quinte ausläßt.

§. 40.
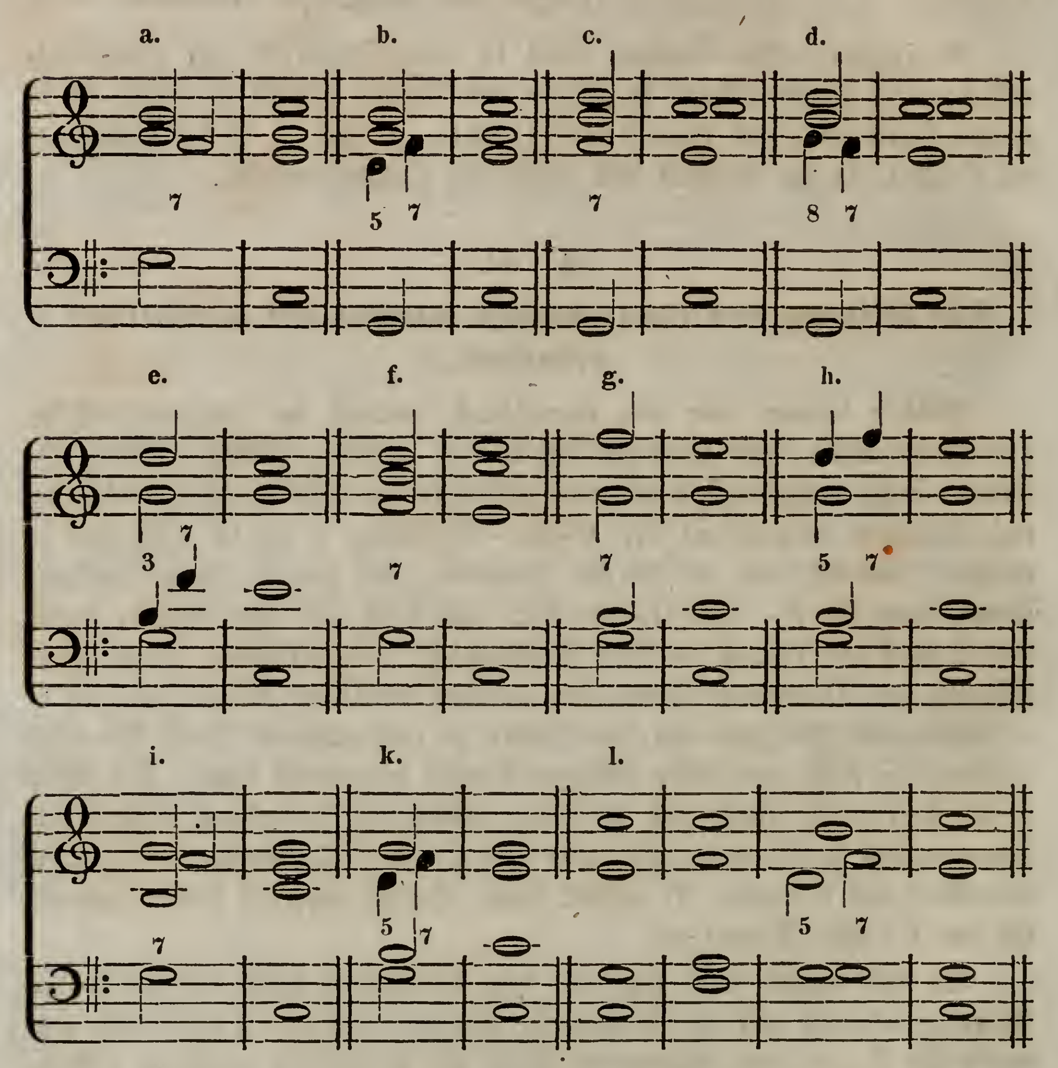
Die Bildung des Ganzschlusses mittelst des Hauptseptakkordes.

Bisher bildeten wir den Ganzschluß mittelst der Aufeinanderfolge des Dominanten- und tonischen Dreiklangs. Beide bestimmen jedoch eine Tonart nicht vollständig, denn jeder dieser beiden Akkorde kann verschiedenen Tonarten angehören; der G-dur-Dreiklang z. B. ist nicht nur in C-dur, sondern auch in D-dur heimisch, und der C-dur-Dreiklang kommt auch in F- und G-dur vor. Es liegt uns aber daran, durch den Schluß die Tonart auf das Bestimmteste auszudrücken. Dazu bietet sich uns der Dominant-Septakkord als das trefflichste Mittel dar, da er — wenn wir für jetzt von den später zu besprechenden Moll-Tonarten absehen — stets nur einer einzigen Tonart angehören kann. Die Töne g-h-d-f z. B. finden sich in keiner andern uns bekannten Tonart beisammen, als in C-dur; geht also dem C-dur-Dreiklange der Hauptseptakkord auf G voran, so gehört dieser Schluß sicherlich keiner anderen, als der C-dur-Tonart an.

Es soll daher von jetzt an der Ganzschluß stets mit Hülfe des Hauptseptakkordes auf der Dominante gebildet werden. Dabei kann entweder die Dominanten-Harmonie sofort als Septakkord auftreten (Beisp. a. c. f. g. i.), oder die Septime kann nachgeschlagen werden (Beisp. b. d. e. h. k.).

Zugleich vermögen wir den Ganzschluß in vollkommener und in unvollkommener Weise zu bilden. Vollkommen ist er, wenn in dem tonischen Dreiklange die Tonika (die Oktave) in der Oberstimme liegt (Beisp. a.—e.), und zwar am vollkommensten, wenn der Hauptseptakkord in der Terzlage vorangeht, weil die Terz in die Oktav gehen muß

(Beisp. a. b.), während die Quinte in der Oberstimme auch in die Terz gehen kann (Beisp. f.). Erscheint der tonische Dreiklang in der Terz- oder Quintlage (Beisp. f.—k.), so ist der Schluß unvollkommen, und zwar am unvollkommensten, wenn die Quinte des tonischen Dreiklangs in der Oberstimme liegt (Beisp. i. k.), da sie das am wenigsten bedeutsame Intervall desselben ist.



Aufgabe 1. Der Schüler bilde die verschiedenen Formen des Ganzschlusses (a.—k.) in den zwölf gewöhnlichen Tonarten.

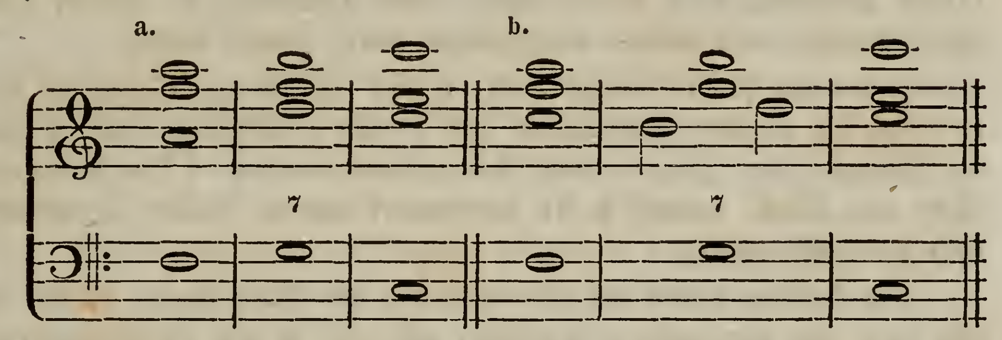
2. Er wende den Ganzschluß mit nachschlagendem Hauptseptakkorde auf die Cadenz an, und schreibe und spiele dieselbe auf diese Weise in allen Tonarten und Lagen, in weiter (Beisp. l.) und enger Harmonie.

§. 41.

Anwendung des Dominantseptakkords zur Harmonisirung der Tonleiter.
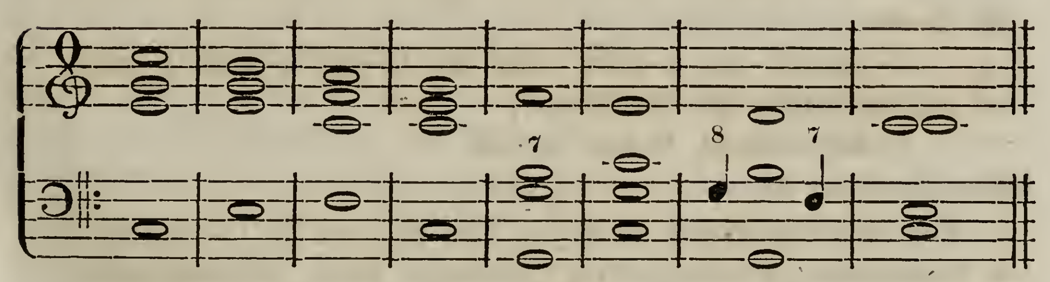
1. Quinten- und Oktaven-Vermeidung in der steigenden Tonleiter.

Bekanntlich entstehen bei der Harmonisirung der Tonleiter mittelst des tonischen und der beiden Dominant-Dreiklänge von der sechsten zur siebenten Stufe fehlerhafte Quinten- und Oktavenfolgen. (§. 25.) Wir haben zwar bereits Mittel gefunden, sie zu vermeiden (§. 25 und 32), aber jetzt bietet uns der Hauptseptakkord ein bequemeres dar, als die bisherigen waren.



Im vorstehenden Beispiele, welches keiner Erklärung bedarf, sind zwei Wege gezeigt, auf denen man die in Rede stehenden Fehler vermeiden kann.

2. Der Hauptseptakkord in der fallenden Tonleiter.



Vorstehendes Beispiel zeigt, wie der Hauptseptakkord in der fallenden Tonleiter zweimal angewendet werden kann; einmal zur Bildung des Ganzschlusses in den beiden letzten Takten, — sodann auch zur Begleitung der vierten fallenden Stufe, welche dann als Septime erscheint.

Aufgabe. Der Schüler bearbeite die Tonleitern der zwölf gebräuchlichsten Tonarten steigend und fallend nach vorstehenden Beispielen; die Vermeidung der Quinten und Oktaven im Aufsteigen bewerkstellige er bald nach a, bald nach b.

§. 42.

Der Hauptseptakkord als Mittel zur Ausweichung.

Unsere bisher betrachteten Choräle, so wie die selbstverfertigten kleinen Tonstücke blieben von Anfang bis zu Ende einer und derselben Tonart getreu; es trat nie ein leiterfremder Ton auf. Alle einigermaßen entwickelten Tonstücke pflegen aber vorübergehend das Gebiet anderer Tonarten zu berühren, sie weichen in dieselben aus, moduliren in dieselben. Ein Uebergang aus einer Tonart in die andere heißt eine Ausweichung oder Modulation.

Natürlich erfolgen solche Ausweichungen zunächst in die verwandtesten Tonarten, d. h. in diejenigen, deren Tonleitern die meisten Töne mit derjenigen, von welcher ausgegangen wird, gemein haben.

C-dur hat Nichts vorgezeichnet, G-dur ein Kreuz, F-dur ein Be; dies sind die nächsten Verwandten von C-dur; überhaupt sind es stets die Tonarten der Ober- und Unterdominante. (Die Verwandtschaft mit Moll, worauf §. 31 hingedeutet wurde, bleibt gegenwärtig noch unberücksichtiget.)

Wir kommen später auf die Lehre von der Ausweichung zurück; für jetzt liegt uns nur daran, zu zeigen, wie wir in die nächstverwandten Tonarten, namentlich in die von der Dominante, und von dieser in die ursprüngliche Tonart zurückgelangen können.

In C-dur finden wir die leitereignen Dreiklänge:

C-dur, d-moll, e-moll, F-dur, G-dur, a-moll, vermindert h;

in G-dur:

C-dur, D-dur, e-moll, verm. fis, G-dur, a-moll, h-moll;

es gehören mithin die Dreiklänge:

C-dur, e-moll, G-dur, a-moll

beiden Tonarten an.

Den Hauptunterschied macht der Ton fis, der in G-dur als Terz des Dominanten-Dreiklanges die Hauptrolle spielt. Erscheint mithin in einem Tonstücke aus C-dur der D-dur-Dreiklang, so ist dies ein sicheres Zeichen, daß wir die C-dur-Tonart verlassen haben. Es ist nun zwar nicht völlig gewiß, daß wir durch den Eintritt des D-dur-Dreiklangs nach G-dur versetzt sind, denn der D-dur-Dreiklang gehört auch andern Tonarten (D-dur, A-dur) an; aber da diese entfernter von C-dur sind als G-dur, so werden wir uns doch zunächst in diese letztere Tonart versetzt glauben, und unsre Muthmaßung wird zur Gewißheit, wenn auf den D-dur-Dreiklang der von G-dur folgt. So ist also der Eintritt
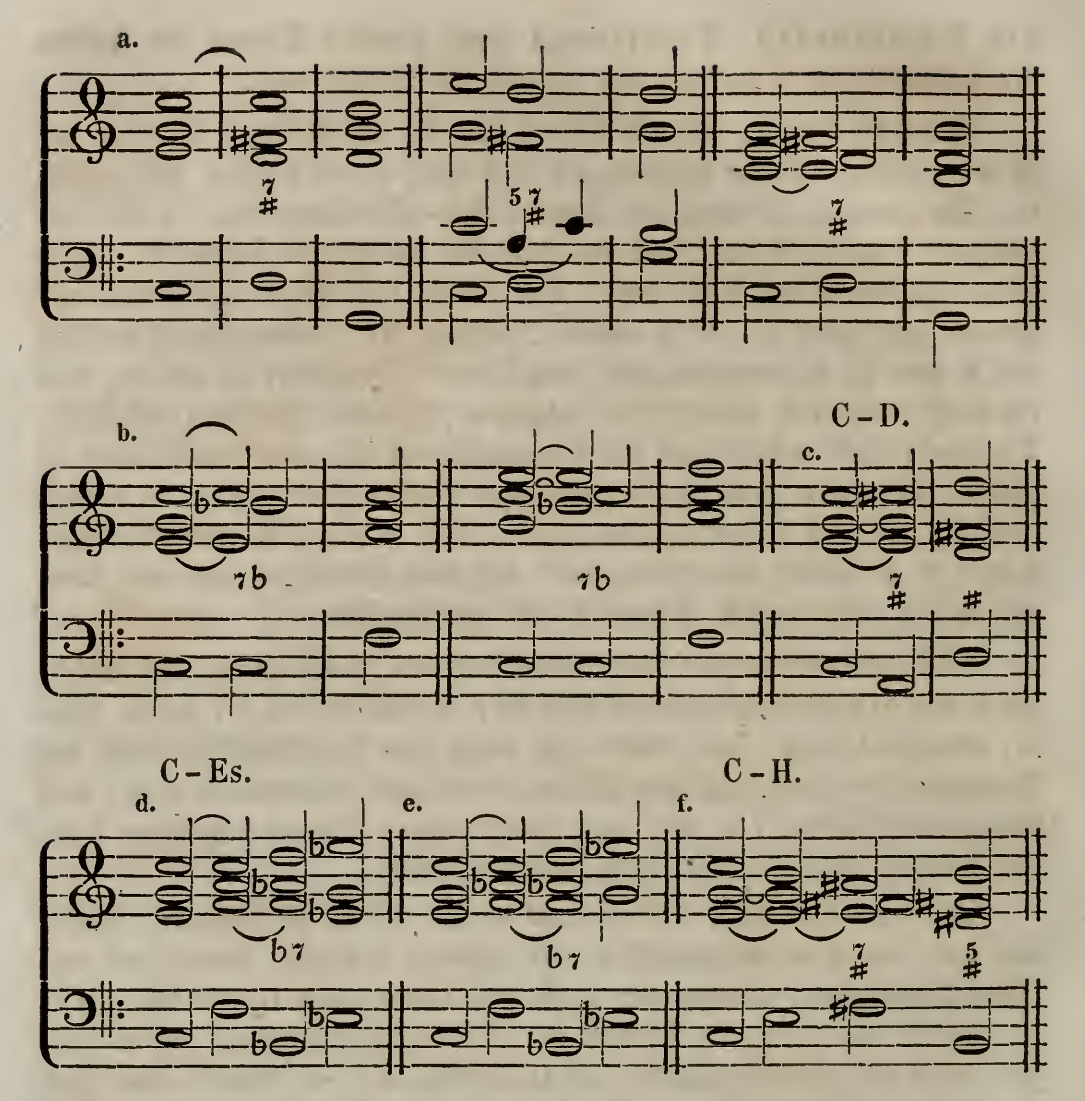
des Dominanten-Dreiklangs einer fremden Tonart ein Zeichen der Ausweichung in dieselbe und zugleich ein Mittel dazu.

Betrachten wir z. B. den Choral Nr. 14 der Beilage: Christus der ist mein Leben. Seine Haupttonart ist F-dur, in ihr beginnt und schließt er. Die dritte Zeile fängt mit dem C-dur-Dreiklange an. Dieser gehört der F-dur-Tonart noch an, kann ihr wenigstens angehören. Nun aber folgt der G-dur-Dreiklang. Wir fühlen uns sofort in einer andern Tonart, und zwar da der G-dur-Dreiklang der Dominanten-Dreiklang von C-dur ist, so erwarten wir, nach C-dur übergeführt zu werden, was sich auch durch den unmittelbar folgenden C-dur-Dreiklang bestätiget. Die ganze Zeile gehört nun der C-dur-Tonart an, und schließt auch in dieser. Die vierte Zeile beginnt mit dem F-dur-Dreiklange, der sowohl nach C- als nach F-dur gehören kann. Ihm folgt der B-dur-Dreiklang. Dieser ist in C-dur leiterfremd, in F-dur aber leitereigen, und wir sehen uns in die ursprüngliche Tonart F-dur zurückgeführt.

Noch weit bestimmter aber spricht sich eine Ausweichung aus, welche durch den Hauptseptakkord auf der Dominante der neuen Tonart vermittelt wird, und ebenso die durch den Hauptseptakkord auf der Dominante der ursprünglichen Tonart vermittelte Rückkehr in diese, weil der Hauptseptakkord (§. 40) nur einer einzigen Tonart angehören kann, und deshalb deren Eintritt ganz bestimmt anzeigt.

Um nun von einer Tonart aus in die andere zu gelangen, dürfen wir nur den Dominantseptakkord der letzteren erklingen lassen, der uns sofort hineinführt. Wollen wir z. B. von C-dur nach G-dur moduliren, so geschieht dies durch den Eintritt des Dominantseptakkordes von G-dur, also durch den Hauptseptakkord auf D. (Beisp. a.) — Von C-dur nach F-dur gelangen wir durch den Dominantseptakkord von F-dur, d. h. durch den Hauptseptakkord auf C. (Beisp. b.) Natürlich muß der die Ausweichung bewirkende Dominantseptakkord mit dem ihm vorangehenden Akkorde in angemessener Verbindung stehen. Eine solche ist vorhanden, wenn er mit diesem einen oder einige Töne gemeinsam hat, worauf die Bindebogen in den folgenden Beispielen hindeuten.

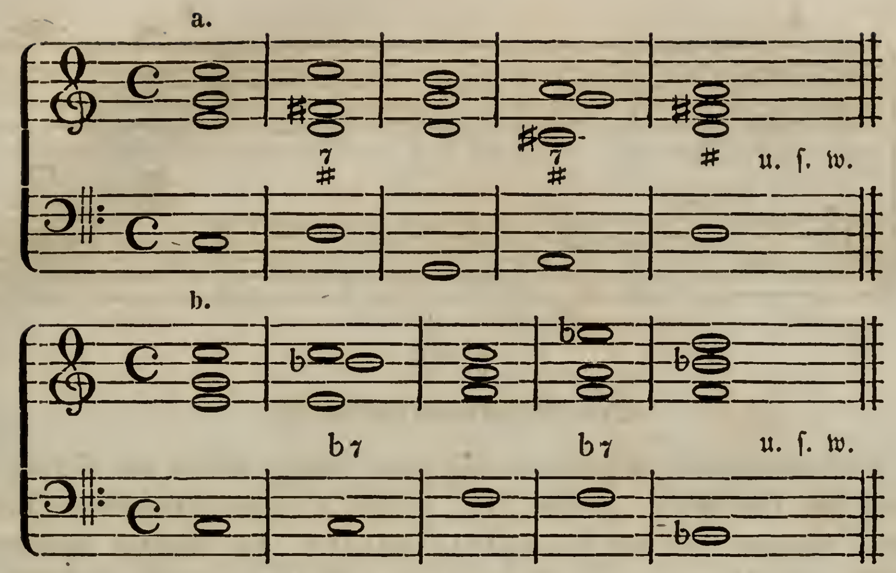
Obschon wir für jetzt nicht leicht in entlegnere Tonarten, als in die der beiden Dominanten übergehen werden, so können wir doch bereits einen Blick voraus thun, und uns anschaulich machen, wie solche Uebergänge bewirkt werden. Fehlt nämlich die Verbindung zwischen dem tonischen Dreiklange und dem die Ausweichung bewirkenden Hauptseptakkorde, so muß sie durch einen oder mehrere vermittelnde Dreiklänge hergestellt werden. (Beisp. d. e. f.)



Man kann übrigens von jeder beliebigen Tonart aus in jede andere auf dem Wege des Quinten- oder Quartenzirkels gelangen; allerdings sind dazu oft viele Zwischenglieder erforderlich, weshalb man kürzere Modulationswege, wo sie sich darbieten, vorzieht.

Aufgaben. 1. Der Schüler modulire mittelst des Hauptseptakkordes von C-dur aus durch alle Tonarten des Quintenzirkels bis wieder zurück nach C-dur (bei fis-dur wird die enharmonische Verwechselung angewendet). Siehe das folgende Beisp. a.

2. Ebenso modulire er durch den Quartenzirkel; (bei Ges-dur wird enharmonischer Tonwechsel eintreten). Siehe Beisp. b.



Soll nun in dieser Weise eine Modulation ausgeführt werden, so muß man prüfen, durch welchen Zirkel man auf dem kürzesten Wege in die zu erreichende Tonart gelangt. Von C-dur nach H-dur führt der Quintenzirkel durch die 4 Tonarten: G-, D-, A- und E-dur, während der Weg auf dem Quartenzirkel durch F-, B-, Es-, As-, Des-, Ges- = Fis-dur führt, also weitläufiger ist.

Hat die zu erreichende Tonart mehr Kreuze oder weniger Bee, als die, von welcher ausgegangen ist, so ist der Quintenzirkel, hat sie weniger Kreuze oder mehr Bee, so ist der Quartenzirkel der nähere Weg; beträgt der Unterschied sechs Versetzungszeichen, so sind beide Wege gleichweit.
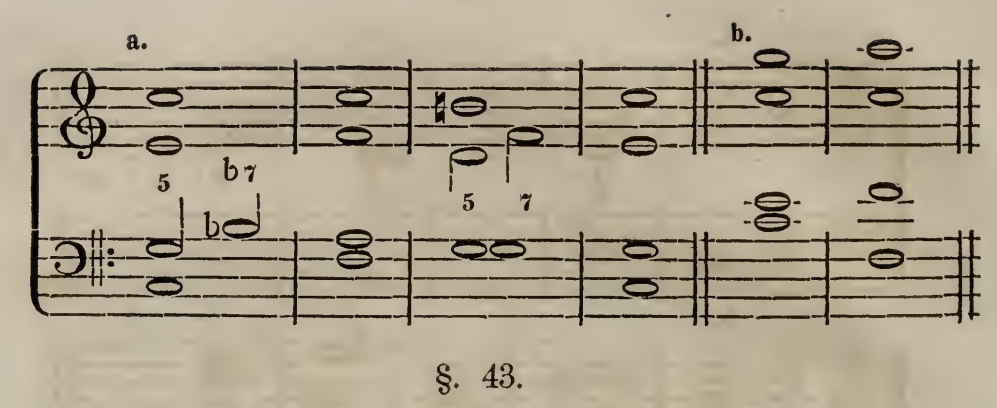
Durch folgende Darstellung wird das Gesagte übersichtlich:

Ges - Des - As - Es - B - F - **C** - G - D - A - E - H - Fis.

Von links nach rechts geht der Weg durch den Quintenzirkel, von rechts nach links durch den Quartenzirkel.

Aufgabe. Der Schüler soll eine Anzahl von Modulationen aus einer gegebenen Tonart in eine gegebene andere ausführen, und stets die Ordnung desjenigen Tonzirkels einschlagen, welche am schnellsten zum Ziele führt.

Da der Grundbaß des Hauptseptakkordes eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, so kann der Hauptseptakkord an solchen Stellen zur Harmonisirung einer gegebenen Melodie verwendet werden (Beisp. a); da sich jedoch die Hauptseptime in die Terz des folgenden Dreiklanges löset, so werden wir ihn nicht anwenden, wenn diese Terz in der gegebenen — unveränderlichen — Melodie, im cantus firmus, liegt. (Beisp. b.)



§. 43.

Die Nebenseptakkorde.

Den leitereignen Septakkord auf der fünften Stufe der Dominante, welcher aus Grundton, großer Terz, großer Quinte und kleiner Septime besteht, nannten wir den Hauptseptakkord; die übrigen leitereignen Septakkorde heißen demnach Nebenseptakkorde (§. 37). Diese sind unter einander wiederum verschieden.

Der auf der ersten Stufe, c, e, g, h, besteht aus Grundton, großer Terz, großer Quinte und großer Septime, und kann, weil alle Intervalle groß sind, der große Septakkord genannt werden. Ein eben solcher ist der von der vierten Stufe, f, a, c, e. — Der große Septakkord unterscheidet sich von dem Hauptseptakkorde nur durch die Septime, allein er klingt sehr herb.
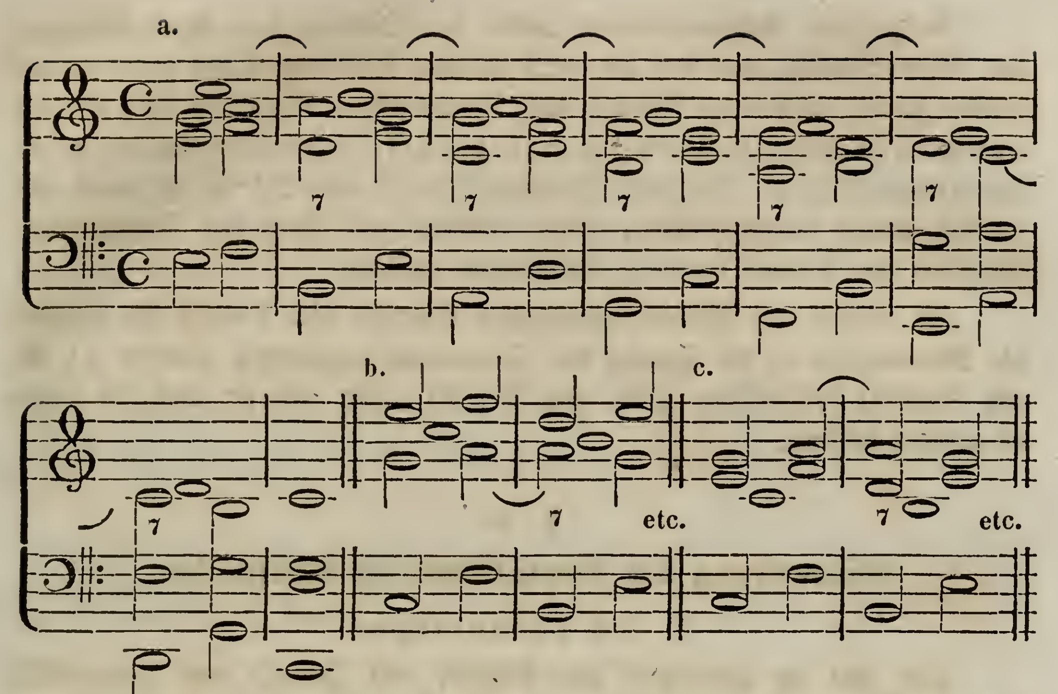
Auf der 2., 3. und 6. Stufe finden wir Septakkorde, welche aus dem Molldreiklange und der kleinen Septime bestehen; sie heißen Mollseptakkorde und klingen weniger hart.

Der Septakkord der 7. Stufe enthält lauter kleine Intervalle, und heißt deshalb der kleine Septakkord. Er klingt weich und mild, aber keineswegs hell, wie der Hauptseptakkord.

Alle diese Septakkorde folgen dem Lösungsgesetze des Hauptseptakkordes, d. h. sie lösen sich in denjenigen leitereigenen Dreiklang, dessen Grundton eine Quarte höher, oder was dasselbe ist, eine Quinte tiefer liegt, und zwar ebenfalls so, daß die Terz steigt, die Septime fällt, die Oktave liegen bleibt und die Quinte, falls sie vorhanden ist, steigen und fallen kann.

Da jedoch die Septime in den Nebenseptharmonieen mehr oder weniger grell auftritt, so pflegt man sie vorzubereiten, d. h. diejenige Stimme, welche die Septime nimmt, muß in dem vorhergehenden Akkorde denselben Ton als Intervall des Dreiklangs gehabt haben.

Alles vorstehend Gesagte weiset das folgende Beispiel nach.



Aufgabe. Der Schüler soll dieses Beispiel in den gebräuchlichsten Tonarten aufschreiben und spielen.

§. 44.

Anwendung der Septakkorde in auszusetzenden Chorälen.

Aufgabe. Der Schüler setze die Choräle Nr. 14—17 der Beilage aus, und beachte insbesondere auch die Ausweichungen. Bei jedem Septakkord wiederhole er sich das Lösungsgesetz, und wende es in aller Strenge an.

Bemerkt sei noch, daß in vielen, besonders älteren unausgesetzten Choralbüchern die Anwendung des Septakkordes zu den Schlüssen vorausgesetzt und nicht erst durch die Bezifferung angedeutet wird.

§. 45.

Anwendung der Septakkorde in Chorälen, von denen nur der cantus firmus gegeben ist.

Aufgabe. Der Schüler harmonisire die Choralmelodieen Nr. 18—22 der Beilage, auch wohl nach Befinden des Lehrers die früher bereits behandelten. Bei allen Schlußfällen, die es zulassen, wende er die (in der Regel nachschlagende) Hauptseptimenharmonie an. Außerdem darf bekanntlich die vierte Stufe der Tonleiter, wenn sie fällt, mit dem Septakkorde begleitet werden, doch sei der Schüler damit sparsam, weil sonst leicht die Harmonie einen weichlichen Charakter erhält.

Vorzügliche Aufmerksamkeit wende der Schüler den Ausweichungen zu. Alle Choräle von Nr. 18—22 wenden sich, zum Theil schon in der ersten Zeile, nach der Tonart der Dominante. Sobald der Gang der Melodie diese Modulation zulässt oder andeutet, wird sie ausgeführt. Bei den Chorälen Nr. 21 und 22 ist sie durch den cantus firmus vorgeschrieben, indem derselbe die Terz des Dominanten-Akkordes der Tonart von der Dominante enthält.

In einigen der früher behandelten Choräle Nr. 1—13 ist damals die Modulation in die Tonart der Dominante umgangen worden (z. B. am Schlusse der dritten Zeile von Nr. 9); jetzt soll sie auch in diesen eingeführt werden.

§. 46.

Anwendung der Septakkorde in Vorspielen.

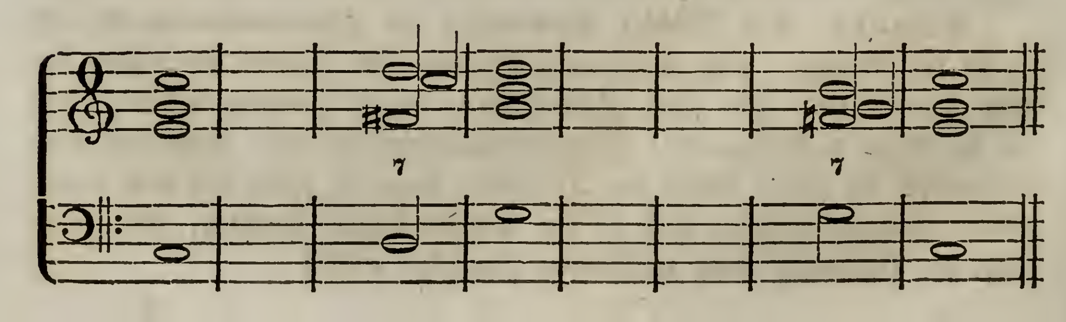
1. In gangartigen.

Von jetzt an gebrauche der Schüler den Haupt- und gelegentlich einen Nebenseptakkord in seinen gangartigen Vorspielen; ersteren namentlich stets zum Ganzschlusse, sowie zuweilen zur fallenden vierten Stufe, und wo sonst die Fortschreitung der Harmonie seine Anwendung zulässt; letztere sparsam und stets mit vorbereiteter Septime. Auch modulire er vorübergehend in die Tonart der Dominante, und auch wohl vor dem Schlusse in die der Unterdominante.
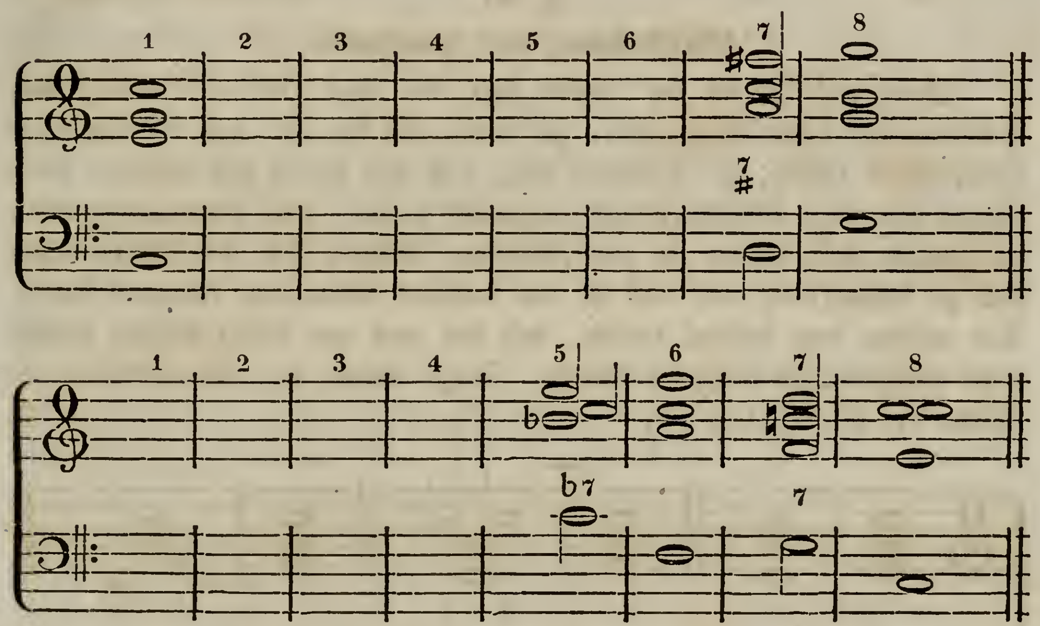
2. In periodischen.

Da wir nunmehr die Fähigkeit erworben haben, in andere Tonarten auszuweichen, so können wir davon für unsere periodischen Bildungen erfreuliche Anwendung machen.

Während wir bisher in unsern achttaktigen (oder erweiterten) Perioden den Vordersatz stets mit einem Halbschlusse auf dem Dominanten-Dreiklange endeten, können wir ihn jetzt mit einer wirklichen Ausweichung in die Tonart der Dominante schließen. Der Nachsatz führt uns natürlich in die ursprüngliche Tonart zurück. Siehe das folgende Schema.



Vorzüglich wollen wir aber von jetzt ab Tonstücke in **zwei Theilen** bilden. Der erste Theil modulirt an seinem Schlusse in die Tonart der Dominante, und kann nunmehr in dieser einen vollkommenen Ganzschluß machen. Der zweite Theil aber kehrt nicht allein in die ursprüngliche Tonart zurück, sondern er geht nach der entgegengesetzten Seite darüber hinaus, indem er nach der Tonart der Unter-Dominante ausweicht, und von dieser sich wieder in die ursprüngliche Tonart erhebt. Siehe das folgende Schema.



Aufgabe. Der Schüler bilde Perioden nach obigem ersten Schema, besonders aber übe er sich fleißig — neben der Choral-Bearbeitung — in der Abfassung von Tonstücken aus zwei Theilen nach dem zuletzt gegebenen Muster.
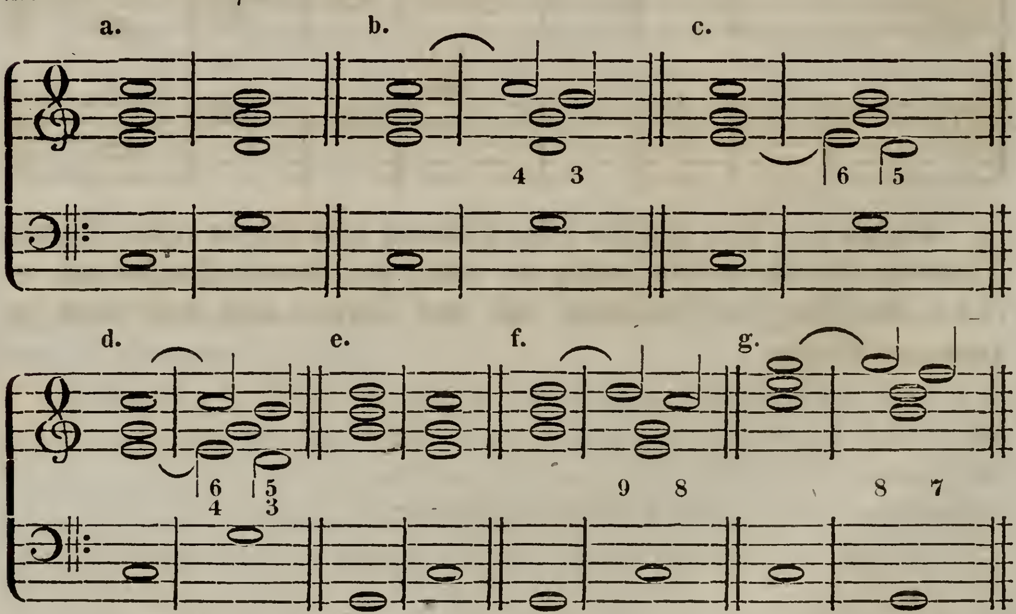
Vierter Abschnitt.
Einführung harmoniefremder Töne.

I. Die Vorhalte.

§. 47.

Entstehung der Vorhalte.

Wenn wir die in der letzten Zeit von uns gebildeten Gänge und Perioden mit denen vergleichen, zu denen uns die ein- und zweistimmige Composition führte, so bemerken wir, daß wir die in den letzteren herrschende lebendige Rhythmisirung eingebüßt haben. Alle Stimmen schreiten zu gleicher Zeit weiter in den folgenden Akkord, und die Akkordmassen sind zu schwerfällig, als daß sie eine raschere Bewegung erlauben sollten. Wir müssen nun darauf denken, wie wir uns von diesen Fesseln wenigstens einigermaßen befreien können. Dazu bieten sich als willkommenes Mittel die Vorhalte dar.



Im Beispiel a folgt in gewöhnlicher Weise der G-dur-Dreiklang auf den von C-dur. Statt nun, wie bisher geschehen, alle Stimmen gleichzeitig in den neuen Akkord schreiten zu lassen, können wir, wie Beisp. b zeigt, eine Stimme noch auf dem Tone verweilen lassen, den sie im ersten Akkorde hatte, und sie erst später in den Ton führen, den sie sogleich hätte ergreifen sollen. Ein solcher zurückgehaltener, zur Harmonie des

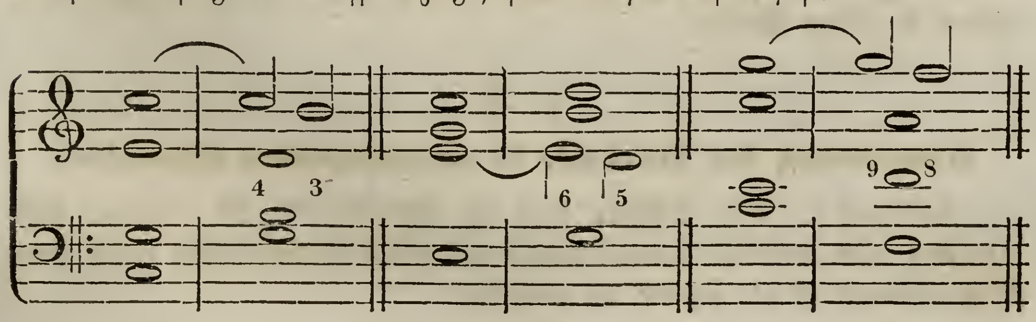
zweiten Akkordes nicht gehörender, also dissonirender Ton, heißt ein Vorhalt. Bei einem solchen ist zweierlei zu berücksichtigen:

1. Er muß vorbereitet sein, d. h. er muß im vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme vorhanden gewesen sein;
2. er muß aufgelöset werden, d. h. er muß eine Stufe fallend in den durch ihn eine Zeitlang verdrängten harmonischen Ton übergehen, und zwar — in der Regel — ehe ein neuer Baßton auftritt.
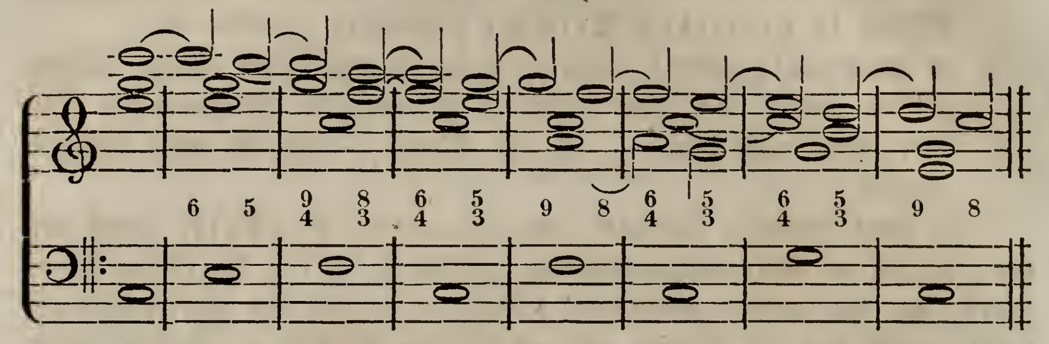
Es giebt dreierlei Vorhalte, den Quarten-Vorhalt, durch den der Eintritt der Terz verzögert wird; (Beisp. b.); den Sexten-Vorhalt, der die Quinte zurückhält, (Beisp. c.); und den Nonen-Vorhalt, durch den die Oktave am rechtzeitigen Erscheinen gehindert wird. (Beisp. f.) Auch können mehrere Vorhalte gleichzeitig angewendet werden. (Beisp. d.) — Die Septime kann durch einen Vorhalt nicht zurückgehalten werden, denn der betreffende Ton würde die Oktave sein, man würde also weder einen Septakkord, noch einen Vorhalt, sondern einen Dreiklang hören. (Beisp. g.)

Am häufigsten macht man von dem Quarten-Vorhalte Anwendung, am seltensten von dem Sexten-Vorhalte, der meist nur in Verbindung mit jenem gebraucht wird. Die Ursache hiervon ist leicht einzusehen. Der Vorhalt soll unser Gemüth in Unruhe und Spannung versetzen. Dies geschieht am meisten, wenn wir das wichtigste Intervall des Dreiklangs, die Terz, vermissen; am wenigsten, wenn uns die das geringste Interesse erregende Quinte vorenthalten wird. — Die Bezifferung der Vorhalte zeigt das Beispiel.
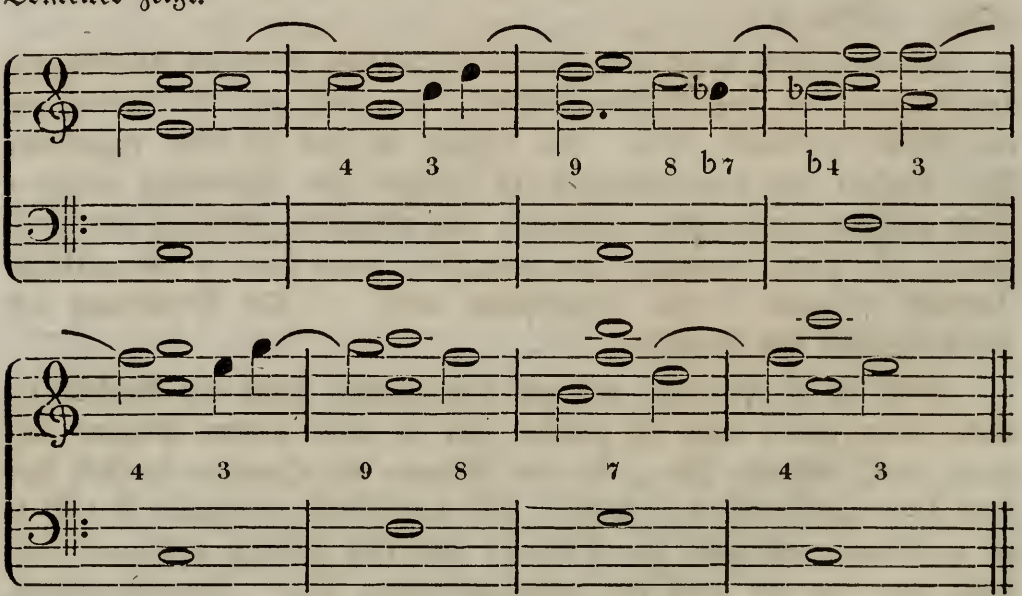
Noch ist zu bemerken, daß der Ton, welcher durch den Vorhalt zurückgehalten wird, nicht zu gleicher Zeit in einer andern Stimme auftreten darf; während also z. B. eine Stimme den Quarten-Vorhalt hat, darf keine andre die Terz haben. Bei dem Nonen-Vorhalte ist dies so zu verstehen, daß nicht die Oktave mit ihm zugleich erklingen darf, wohl aber hat der Baß den zurückgedrängten Ton. Zusammenklänge, wie sie das folgende Beispiel zeigt, sind mithin unstatthaft.



Da der Vorhalt sich eine Stufe abwärts lösen muß, so kann jeder Ton, welcher eine Stufe fällt, zu einem Vorhalte angewendet werden. Die fallende Tonleiter giebt uns hierzu ein reichhaltiges Beispiel.



Steigende Tonfolgen bieten natürlich keine Gelegenheit zur Einführung von Vorhalten dar, doch kann man sie herbeiführen, indem man in einer Stimme den zur Vorbereitung des Vorhalts erforderlichen Ton des Akkordes nachschlagen läßt, wie die folgende Behandlung der steigenden Tonleiter zeigt.



Aufgabe. Der Schüler bearbeite mehrere Tonleitern steigend und fallend in dieser Weise.

§. 48.

Anwendung der Vorhalte in auszusetzenden Choralen.

Aufgabe. Der Schüler setze die Choräle Nr. 23—26 der Beilage aus, und verbinde jeden Vorhalt mit seiner Vorbereitung durch einen Bogen, damit er die letztere nie vergesse.

§. 49.

Anwendung der Vorhalte in Chorälen, von denen nur der cantus firmus gegeben ist.

Aufgabe. Der Schüler harmonisire eine Anzahl der Choral-Melodieen von Nr. 1 bis 22 der Beilage mit Anwendung der Vorhalte.

Zunächst möge er, nachdem er den Baß festgestellt hat, in einigen Chorälen alle möglichen Vorhalte anwenden, um sich im Gebrauch derselben Fertigkeit zu erwerben. Dann aber bedenke er, daß die Vorhalte nur zur Würze dienen sollen, daher sparsam anzuwenden sind, namentlich in dem feierlichen Choralgesange, der in einfacher Würde gehalten sein will. Er setze demnach mehrere Choräle in dieser Weise aus, bediene sich fast ausschließlich des Quarten-Vorhaltes und wende diesen ganz besonders dann an, wenn lang gehaltene Noten des cantus firmus eine Bewegung in der Begleitung wünschenswerth machen, oder bei zweimaligem Auftreten eines und desselben Akkordes.

§. 50.

Anwendung der Vorhalte in Vorspielen.

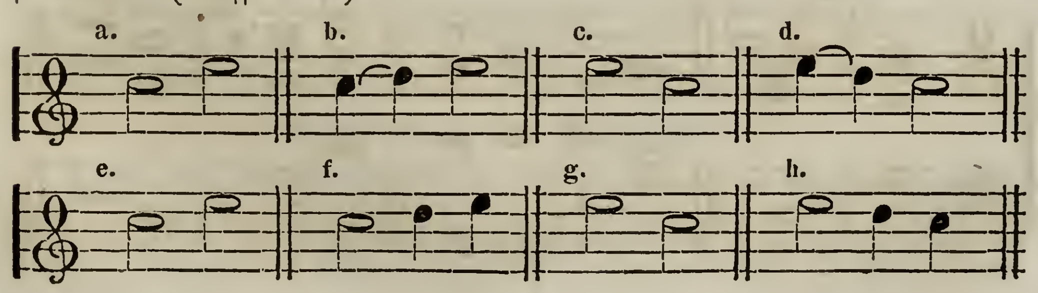
Von jetzt an mache der Schüler in den gangartigen und periodischen Präludien zweckmäßigen Gebrauch von den Vorhalten.

II. Der Durchgang.

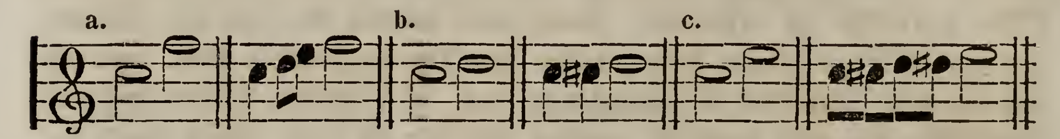
§. 51.

Erklärung des Begriffes.

Wenn in einer Stimme ein Terzensprung vorkommt, so kann dieser mittelst des übersprungenen Tones ausgefüllt werden. Dieser eingeschobene Ton gehört keinem Akkorde als harmonischer Ton an, und heißt ein Durchgang. Im einfachen Choralsatze wird von dergleichen Durchgängen nur sparsam Gebrauch gemacht, doch kommen sie sowohl im cantus firmus, als auch in den begleitenden Stimmen vor. In der Regel erscheint der Durchgang auf einem nicht accentuirten Takttheile (Beisp. b. d.); wird er auf schwerer Taktzeit angewendet, so heißt er eine Wechselnote. (Beisp. f. h.)

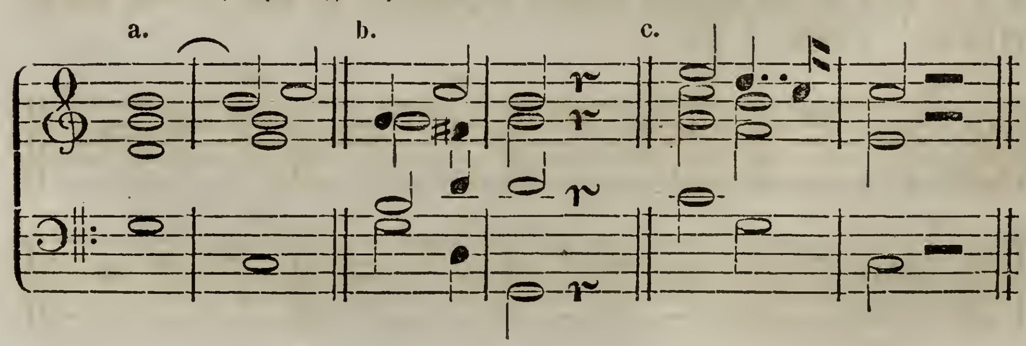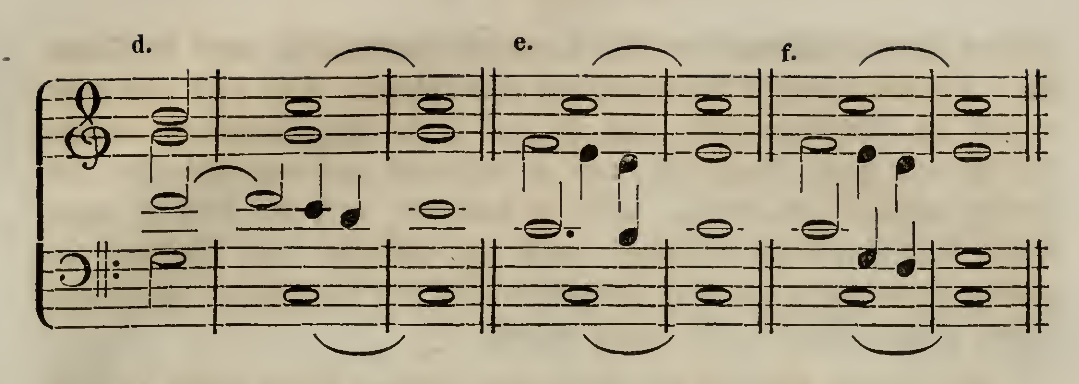


In bewegteren Tonstücken wird von den Durchgängen ein sehr ausgedehnter Gebrauch gemacht. Man füllt in ihnen oft auch größere Lücken zwischen den zu einer Harmonie gehörenden Tönen mit zwei und mehr Durchgangstönen aus (Beisp. a.); man wendet ferner Durchgänge bei Sekundenschritten an, indem man den Mittelton dazwischen treten läßt (Beisp. b.); man füllt mit dergleichen chromatischen Durchgängen auch größere Intervallenschritte aus (Beisp. c.).



Dreierlei möge hier noch kürzlich angeschlossen werden.

1. Vorhalte von unten. Auch ein um eine Stufe steigender Ton kann als Vorhalt benutzt werden (Beisp. a), doch wird in einfach behandelten Chorälen von dergleichen Vorhalten von unten (Retardationen genannt) nicht leicht Gebrauch gemacht.
2. Vorgreifende (anticipirte) Töne. Zuweilen wird zu einem Akkorde schon ein Ton angegeben, welcher erst zu dem folgenden Akkorde gehört. Ein solcher Ton heißt ein vorgreifender oder anticipirter Ton (Beisp. b). In Händel's Compositionen finden wir ihn oft bei Schlußfällen (Beisp. c).
3. Hülfstöne. Zuweilen geht man von einem Tone eines Akkordes auf seinen Nachbarton, und kehrt dann sofort in den harmonischen Ton zurück; dies geschieht besonders, um Bewegung in eine sonst vielleicht stockende Stelle zu bringen. Ein solcher Ton heißt Hülfston, und man wendet ihn gern in der Schlußformel der Choräle an (Beisp. d). Wenn aber in solchem Falle Baß und Diskant die Tonika haben, so muß man nicht in einer Mittelstimme, die ebenfalls die Tonika hat, den Hülfston anwenden, denn dies klingt sehr herb (Beisp. e), vielmehr läßt man dann die Tonika (Oktave) der Mittelstimme in die Quinte herabgehen, und stellt den Hülfston neben diese (Beisp. f).





§. 52.

Anwendung der Durchgänge in Chorälen und Präludien.

Der Schüler setze nunmehr die Choräle Nr. 27 und 28 der Beilage aus. Die Durchgänge sind durch die Bezifferung angedeutet. Enthält der cantus firmus Durchgänge, so erhalten dieselben natürlich keinen besondern Akkord zur Harmonie, sondern der einmal angeschlagene Akkord klingt während des Durchgangs fort. Durchgänge im Basse werden als solche durch einen wagrechten Strich in der Bezifferung bezeichnet.

Der Schüler bearbeite ferner einige der früher behandelten Choralmelodieen mit Anwendung der Durchgänge in den begleitenden Stimmen, doch häufe er dieselben nicht, sondern wende sie nur an, wo sie einen guten Stimmenfluß befördern.

In seinen gangartigen und periodischen Vorspielen soll er von nun an ebenfalls Gebrauch von den Durchgängen machen, auch möge er Wechselnoten, Hülfstöne und gelegentlich eine Retardation anwenden.

Fünfter Abschnitt.

Die Umkehrungen der Akkorde.

---

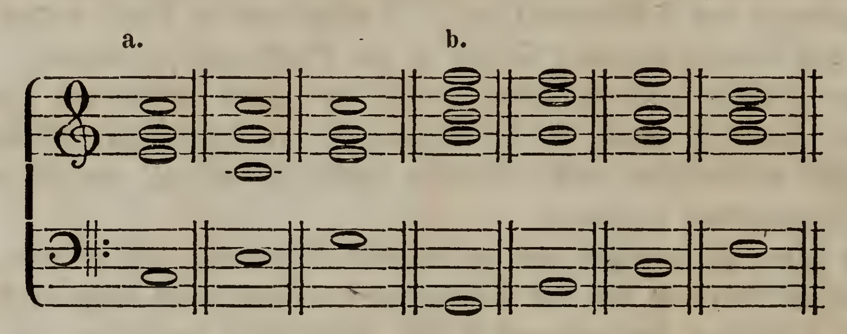
§. 53.

Erklärung des Begriffes.

Wenn wir den Gang der einzelnen Stimmen in den bis jetzt bearbeiteten Chorälen und Vorspielen betrachten, so finden wir, daß Diskant, Alt und Tenor in der Regel einen fließenden, stufenweis fortschreitenden

Gesang hatten, während der Baß in weiten Intervallen, meist in Quarten-, Quinten- oder Oktavensprüngen einherschritt. Nun zeigt uns zwar bereits die Naturharmonie, daß in der Tiefe des Tongebiets weitere Schritte an ihrem Platze sind, und es entspricht auch dem Charakter des Basses, energisch aufzutreten; allein es kann und muß uns doch in vielen Fällen wünschenswerth erscheinen, auch ihn gefügiger und fließender zu machen, wenn schon wir ihm insbesondere bei den Schlußfällen seine kraftvollen großen Schritte stets lassen werden.

Wir werden aber für den Baß einen weniger steifen Gang erzielen, wenn wir ihm nicht mehr, wie wir bisher gethan, allezeit den Grundton der Akkorde, sondern zuweilen auch ein anderes Intervall zuweisen. Konnten die Oberstimmen jedes beliebige Intervall eines Akkordes erhalten, warum sollte dies nicht auch bei dem Basse möglich sein? Er soll also von nun an nicht immer den Grundton, sondern zuweilen auch die Terz oder die Quinte, und bei dem Septakkorde auch die Septime erhalten.



Dadurch entstehen nicht neue Harmonieen, es ist nur eine neue Form für die Darstellung unserer bekannten Dreiklänge und Septakkorde.

Akkorde, bei denen statt des Grundtons ein anderes ihrer Intervalle im Basse liegt, heißen umgekehrte Akkorde oder kurz: Umkehrungen; der Akkord, aus welchem sie gebildet sind, heißt ihr Grundakkord oder ihre Grundharmonie.

Jeder Akkord lässt so viele Umkehrungen zu, als er außer dem Grundtone (der Oktave) Intervalle hat, mithin der Dreiklang zwei (s. oben Beisp. a) und der Septakkord drei (Beisp. b).

Natürlich bilden die übrigen Intervalle keine so kräftige Unterlage für die Akkorde, als der Grundton; am kraftlosesten sind sowohl bei dem Dreiklange, als bei dem Septakkorde diejenigen Umkehrungen, bei denen die am wenigsten bedeutsame Quinte im Basse liegt.

Wir betrachten nun die Umkehrungen einzeln genauer.

I. Die Umkehrungen des Dreiklangs.

§. 54.

Namen und Bezifferung derselben.

Die erste Umkehrung des Dreiklangs erhalten wir, wenn die Terz in den Baß gelegt wird; die zweite Umkehrung desselben entsteht, wenn die Quinte Baßton (nicht Grundton) wird.

Diese Umkehrungen haben besondere Namen erhalten. Man mißt nämlich die Entfernung der Intervalle von dem in den Baß gelegten Tone, und benennt darnach den umgekehrten Akkord.

Wenn nun bei der ersten Umkehrung des Dreiklangs die Terz im Basse liegt, so erscheint von ihr aus die ursprüngliche Quinte (Grundquinte) als Terz, die ursprüngliche Oktave (Grundoktave) aber als Sexte; daher sollte diese Umkehrung Terzsext-Akkord heißen. Man läßt aber insgemein die Bezeichnung der unwichtigeren Grundquinte weg, und nennt den Akkord kürzer: den Sexten-Akkord oder Sext-Akkord. — Um anzudeuten, daß ein Baßton nicht Grundton, sondern Grundterz eines Dreiklangs sei, beziffert man ihn mit 6; die Terz des Sexten-Akkordes (d. i. die Grundquinte des Dreiklangs) wird in der Bezifferung nur angedeutet, wenn sie ein Versetzungszeichen bedarf, welches nicht am Anfange des Tonstückes vorgezeichnet ist; in diesem Falle wird bekanntlich nicht die Ziffer 3 mit dem Versetzungszeichen, sondern nur das letztere allein angewendet.

Um den Sexten-Akkord zu benennen, sagt man beispielsweise: „Sexten-Akkord auf **e**, Grundharmonie C-dur-Dreiklang.“ In dem Ausdrucke: „Sexten-Akkord von **g**“ aber bezeichnet g den Grundton des Dreiklangs, von welchem der Sexten-Akkord abstammt, es ist also in diesem Falle der Sexten-Akkord auf **h** gemeint.

Bei der zweiten Umkehrung des Dreiklangs liegt die Grundquinte im Basse. Von ihr aus erscheint die Grundoktave als Quarte, die Grundterz als Sexte, der Akkord heißt darum: Quartsext-Akkord. Seine Bezifferung ist:

$$\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix} \text{ oder } \begin{smallmatrix}4\\6\end{smallmatrix}$$

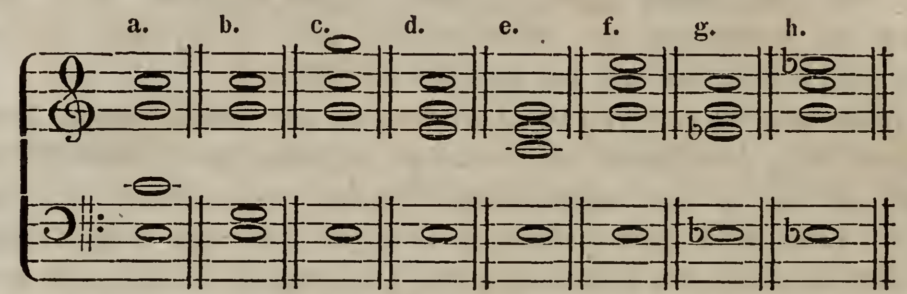
Auch bei ihm sind in der Bezeichnungsweise die Ausdrücke von und auf wohl zu unterscheiden.

§. 55.

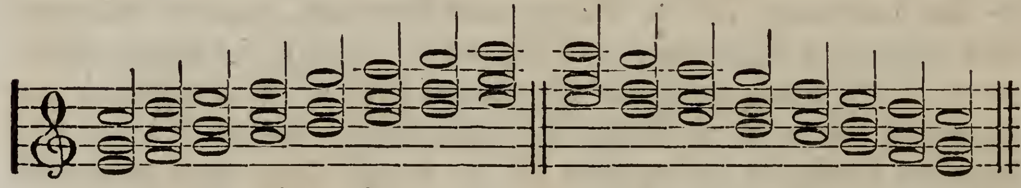
Der Sexten-Akkord.

Der Sexten-Akkord kann in allen Lagen des Dreiklangs, in weiter und enger Harmonie auftreten. Wie im Dreiklange, so wird auch bei

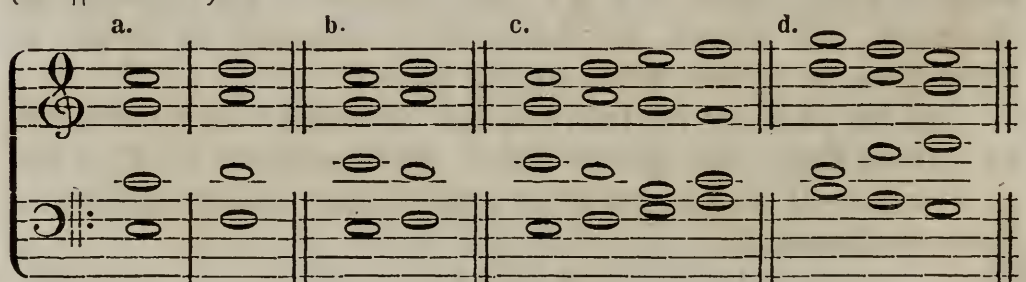
ihm am liebsten die Grundoktave verdoppelt (Beisp. a.), nächst dieser die Grundquinte (Beisp. b. c.), am seltensten die Terz, da sie ohnehin stark vorklingt (Beisp. d. e.), doch muß sie verdoppelt werden, wenn sie zugleich in der Oberstimme liegt, (Beisp. f.); bei den Sext-Akkorden, die von Moll-Dreiklängen gebildet sind, ist die Verdoppelung der Terz nicht auffallend, da die Mollterz nicht den hellen, vortönenden Klang der Durterz hat (Beisp. g. h.).



Eine dreistimmige Folge von Sexten-Akkorden klingt lieblich.



Im vierstimmigen Satze muß man sehr aufmerksam sein, wenn mehrere Sexten-Akkorde auf einander folgen, damit nicht fehlerhafte Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen eintreten. (Beisp. a.) Gegenbewegung in den betreffenden Stimmen ist das Mittel, sie zu vermeiden. (Beisp. b — d.)
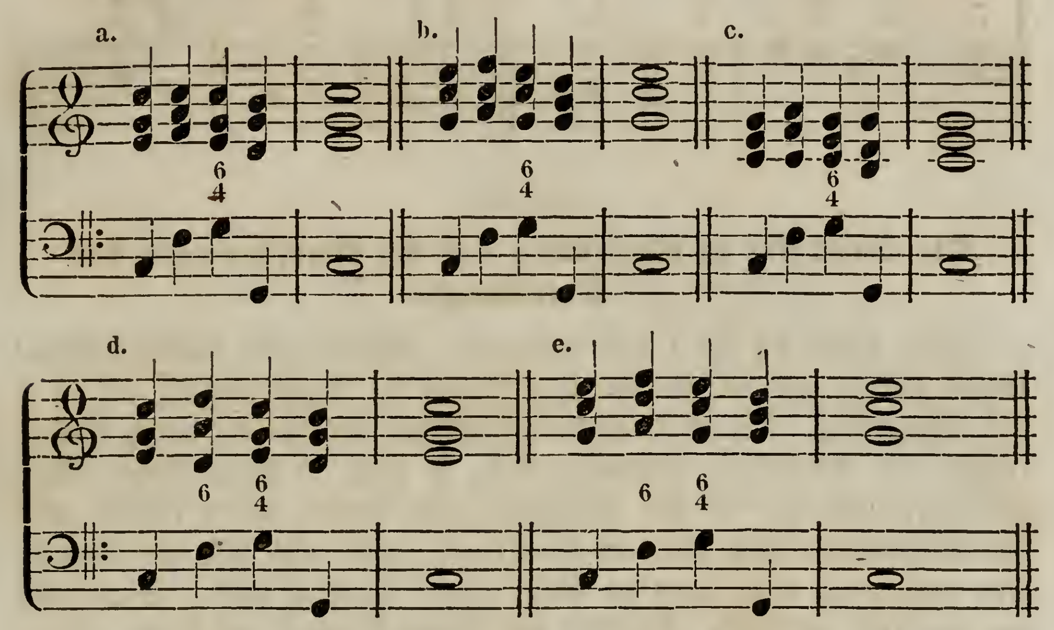


Ueberall, wo dadurch ein guter Stimmenfluß erzeugt wird, werden wir fortan statt des Dreiklangs den Sext-Akkord anwenden können. Hauptschlüsse werden natürlich mittelst der Grundakkorde gemacht.

§. 56.

Der Quartsext-Akkord.

Die zweite Umkehrung des Dreiklangs ist die am wenigsten kräftige Form desselben (§. 53.). In Chorälen, welche in gewichtigen Akkorden
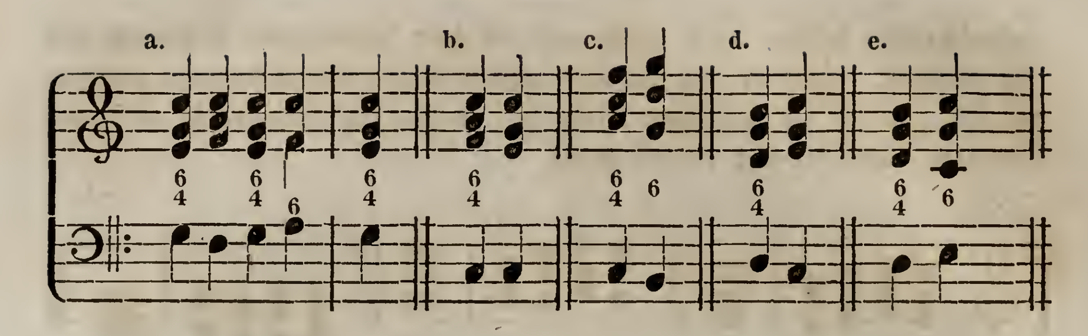
einherschreiten sollen, wird daher nur ein sehr beschränkter Gebrauch von ihm gemacht. Wie er sich zu sehr geschmeidigen Schlußformeln verwenden läßt, zeigen die folgenden Beispiele, welche der Schüler in mehreren Tonarten schreiben und spielen möge.



In Beisp. a — c. sehen wir auf den Unter=Dominanten=Dreiklang noch einmal die tonische Harmonie als Quartsext=Akkord folgen. In Beisp. d. e. wird statt des Unter=Dominanten=Dreiklangs der Sexten=Akkord von dem leitereigenen Dreiklange der zweiten Stufe, welcher denselben Baßton hat, *) angewendet, und auf ihn folgt der Quartsext=Akkord vom tonischen Dreiklange.

Diese Beispiele zeigen zugleich, daß der Quartsext=Akkord des tonischen Dreiklangs gewissermaßen eine Lösung fordert; die Quarte und Sexte fallen eine Stufe, und so folgt auf die zweite Umkehrung des tonischen Dreiklangs der Dominanten=Dreiklang. Sie kann aber auch in den Unter=Dominanten=Dreiklang oder in dessen Sext=Akkord übergehen. (S. das folg. Beisp. a.) — Der Quartsext=Akkord des Unter=Dominanten=Akkordes löset sich insgemein in ähnlicher Weise in den tonischen Dreiklang (Beisp. b.), kann jedoch auch in den Sext=Akkord des Dominanten=Dreiklangs übergehn (Beisp. c.). — Der Quartsext=Akkord des Dominanten=Dreiklangs geht in die tonische Harmonie über. (Beisp. d. e.)

*) Logier stellte diesen Akkord als den Unter=Dominanten=Dreiklang mit ausgelassener Quinte und „addirter Sexte“ dar.



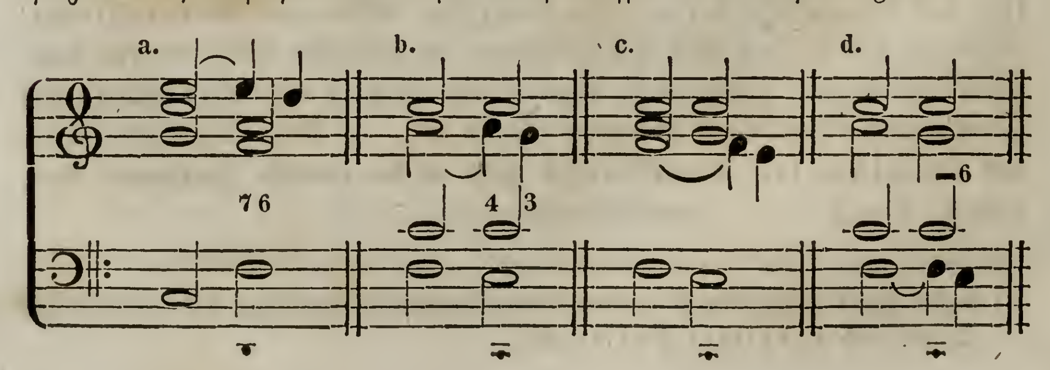
§. 57.

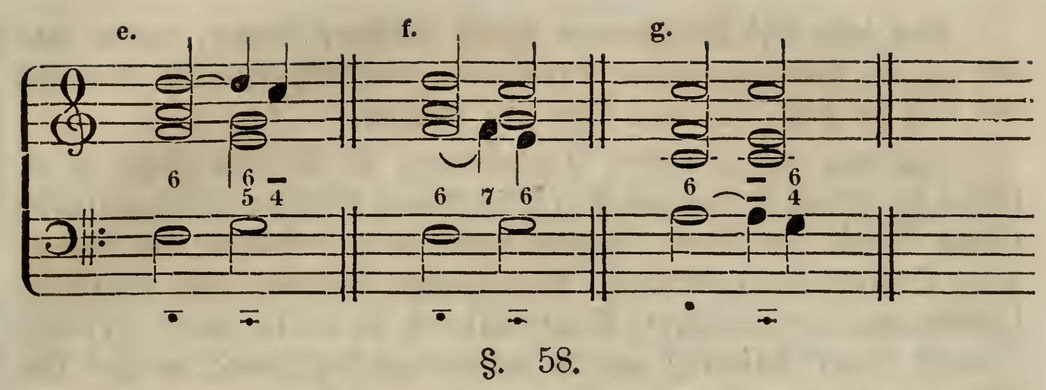
Die Vorhalte in Beziehung auf die Umkehrungen des Dreiklangs.

Wir haben (§. 47.) den Quarten-, Sexten- und Nonen-Vorhalt kennen gelernt, und für sie und ihre Lösung die Bezifferungen: 4 3; 6 5; 9 8 angewendet. Treten Vorhalte auf Bässen ein, welche durch Umkehrungen der Dreiklänge entstanden sind, so wird in ihrem Wesen nichts geändert, wohl aber ist ihre Bezifferung eine andere, indem dieselbe, wie jede Bezifferung, stets von dem Baßtone, nicht aber von dem Grundtone aus, wenn dieser nicht im Basse liegt, berechnet wird. Steht mithin die Terz im Basse, so führt der Nonen-Vorhalt mit seiner Lösung die Bezifferung: 7 6 (Beisp. a.), der Sexten-Vorhalt: 4 3 (Beisp. b.), der Quarten-Vorhalt ist in den Oberstimmen nicht anwendbar, da die Terz, welche durch ihn zurückgehalten wird, bereits im Basse erklingt (Beisp. c.); wohl aber kann er im Basse selbst erscheinen (Beisp. d., welches auch die Bezifferungsweise zeigt).

Liegt die Quint des Dreiklangs im Basse, erscheint er also in zweiter Umkehrung als Quartsext-Akkord, so erhält der Nonen-Vorhalt die Bezifferung 5 4 (Beisp. e.), der Quarten-Vorhalt: 7 6 (Beisp. f.); der Sexten-Vorhalt könnte nur im Basse Anwendung finden (Beisp. g.).

Sobald wir uns nur, wie es stets geschehen muß, den Grundbaß hinzudenken, entstehen aus diesen Verhältnissen keine Schwierigkeiten.





§. 58.

Anwendung der Umkehrungen des Dreiklangs.

1. In Chorälen mit beziffertem Basse.

Aufgabe. Der Schüler setze die Choräle Nr. 29—33 der Beilage aus. Zuerst nehme er drei Systeme, und schreibe vor allen Dingen auf das unterste System die Grundbässe mit ihrer Bezifferung, wo sie, wie bei Vorhalten, derselben bedürfen, dann erst setze er die Mittelstimmen. Später arbeite er auf zwei Systemen, deute aber die Grundbässe durch kleine Notenköpfe unter der Baßstimme an, bis ihm endlich auch dieses Unterstützungsmittel entbehrlich wird.

2. In Chorälen, von denen nur der cantus firmus gegeben ist.

Aufgabe. Zuerst nehme der Schüler einige der bereits ausgesetzten Choräle vor, und wende nun statt der Grundharmonieen an geeigneter Stelle die Umkehrungen an. Wenn die Arbeit vollendet ist, vergleiche er die gegenwärtige Harmonieweise mit der früheren, indem er beide nach einander spielt. — Dann bearbeite er mehrere der Melodien von Nr. 18—22 sogleich unter Anwendung der Umkehrungen, zuletzt auch mit Vorhalten. Er hüte sich, den Baß durch zu vielen Gebrauch der Umkehrungen allzusehr zu schwächen, und wende insbesondere den Quartsext-Akkord nur an, wo ihn der Stimmenfluß geradezu in denselben führt.

3. In gangartigen und periodischen Vorspielen.

Auch hier bearbeite er zuerst einige früher gebildete Sätze, dann arbeite er frei.

I. Die Umkehrungen des Sept-Akkordes.

§. 59.

Namen und Bezifferung derselben.

Von den drei Umkehrungen des Sept-Akkordes (§. 53) entsteht die erste, wenn die Terz, die zweite, wenn die Quinte, die dritte, wenn die Septime in den Baß gelegt wird.

Auch diese drei Umkehrungen führen besondere Namen, indem man, wie bei den Umkehrungen des Dreiklangs, die Entfernung der Intervalle von dem im Basse liegenden Tone aus berechnet.

Liegt nun bei der ersten Umkehrung die Terz im Basse, so erscheint die Grund-Quinte als Terz, die Grund-Septime als Quinte, die Grund-Oktave als Sexte, folglich erhält diese Umkehrung den Namen: Terz-Quint-Sext-Akkord. Aus ähnlichen Gründen heißt die zweite Umkehrung: Terz-Quart-Sext-Akkord, die dritte aber: Sekund-Quart-Sext-Akkord; und die vollständige Bezifferung der drei Umkehrungen ist:

für die erste: $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, für die zweite: $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, für die dritte: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$.

Es genügt jedoch schon, wenn man in Namen und Bezifferung die Hauptintervalle des Septakkordes andeutet, und dies sind: die Grundoktave und die Grundseptime. Demnach heißt die erste Umkehrung kurz: Quintsext-Akkord, beziffert: $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$; die zweite: Terz-Quarten-Akkord, beziffert: $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$; die dritte, bei welcher die Grundseptime im Basse liegt, mithin nur die Grundoktave zu bezeichnen ist, Sekunden-Akkord, Bezifferung: 2. Die übrigen Intervalle werden nur beziffert, wenn sie ein besonderes Versetzungszeichen haben.

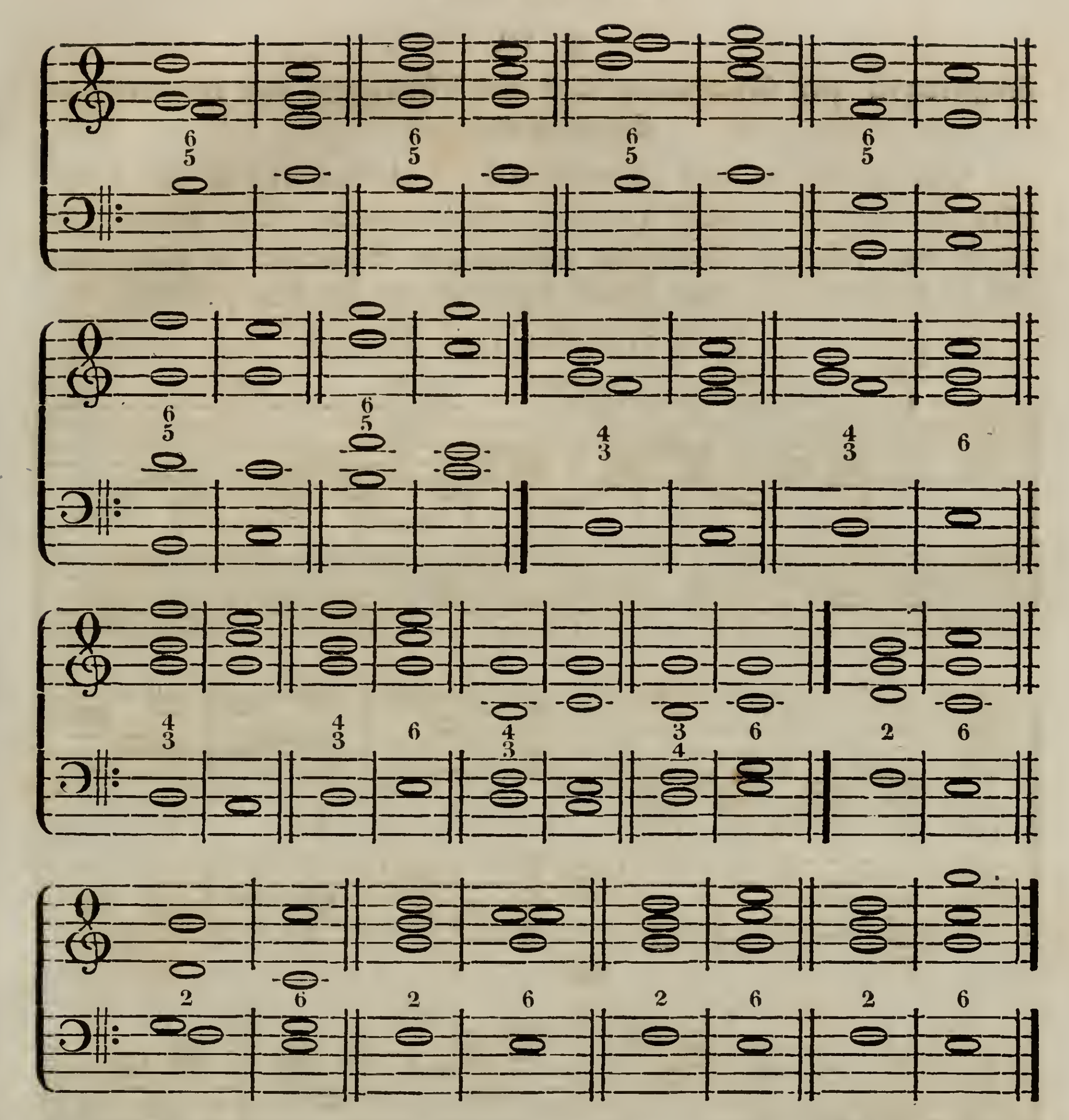
Auch bei den Umkehrungen des Sept-Akkordes unterscheide man genau die Ausdrücke von und auf; ersterer bezieht sich wiederum auf den Grundbaß, letzterer auf den bei der Umkehrung in den Baß gelegten Ton.

Um z. B. die erste Umkehrung des Hauptsept-Akkordes auf g, (g, h, d, f) zu bezeichnen, sagt man entweder: „Quintsext-Akkord auf h, Grundharmonie: Hauptsept-Akkord auf g" — oder: Quintsext-Akkord vom Hauptsept-Akkorde auf g.

Wie bei dem Dreiklange die zweite Umkehrung, deren Baßton die am wenigsten charakteristische Quinte ist, am unkräftigsten erschien, so ist es auch bei dem Sept-Akkorde; die erste und dritte Umkehrung wirken entschiedener und kräftiger, weil sie charakteristische Baßtöne haben, als die zweite.

Das Lösungsgesetz des Sept-Akkordes hat auch für die Umkehrungen vollkommene Gültigkeit; die Terz steigt, die Septime fällt, die Oktave bleibt liegen, die Quinte kann steigen oder fallen.

Sämmtliche Umkehrungen können in allen Lagen, und sowohl in weiter als enger Harmonie angewendet werden, wie die folgenden Beispiele zeigen.



Diese Beispiele zeigen zugleich, daß der Quintsext-Akkord stets in einen Dreiklang, der Terzquarten-Akkord in einen Dreiklang oder Sext-Akkord, der Sekunden-Akkord in einen Sext-Akkord sich löset. Die Lösung der Quinte in die Quinte des folgenden Akkordes, wie sie das letzte der vorstehenden Beispiele nachweiset, wird häufig angewendet.

Aufgabe. 1. Der Schüler bilde von vielen Hauptsept-Akkorden die drei Umkehrungen in allen Lagen, in weiter und enger Harmonie, mündlich, schriftlich und am Klaviere, und füge stets die Lösung hinzu, vergesse auch die Bezifferung nicht.

2. Er bilde aufgegebene Umkehrungen. Die Aufgabe werde bald mit dem Ausdrucke „auf" bald mit „von" gestellt.
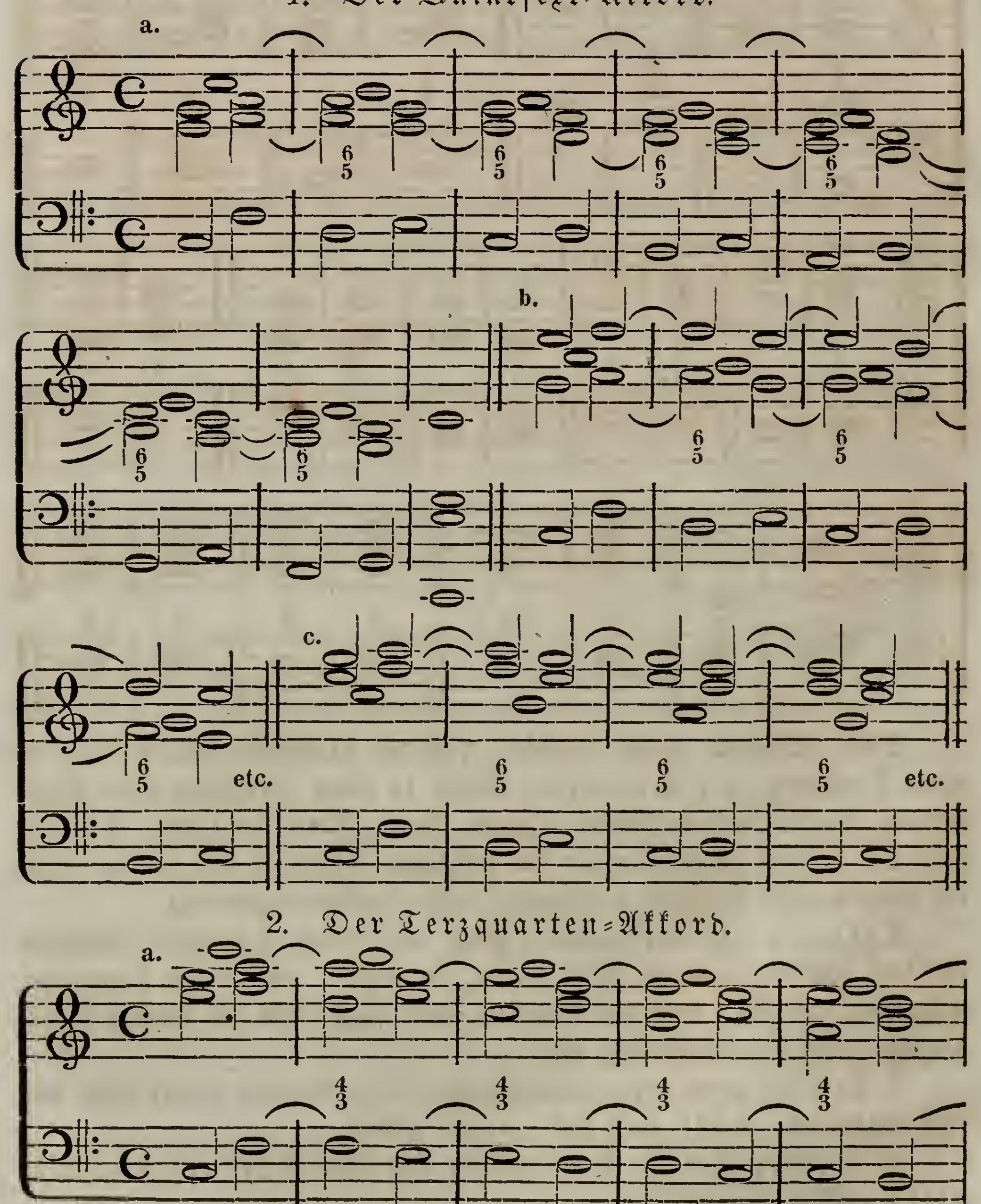
3. Er bilde auch die Umkehrungen von allen Nebenseptharmonieen einiger Tonarten.
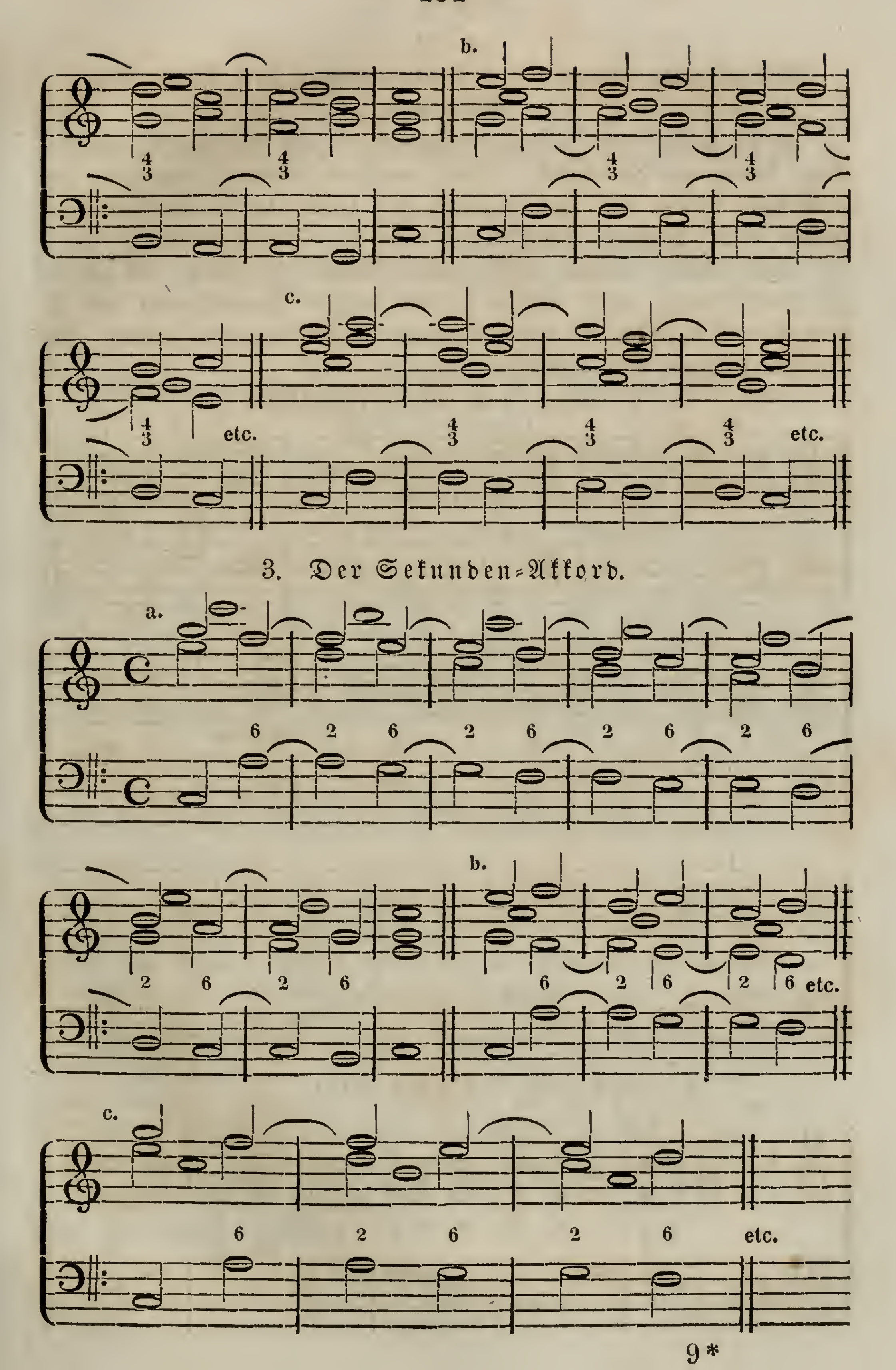
§. 60.

Sequenzen zur Einübung der Umkehrungen der leitereignen Sept-Akkorde.

Eine *Sequenz* oder *harmonische Reihenfolge* ist eine fortgesetzte Reihenfolge ähnlicher Harmonie-Verbindungen. Der Schüler übe die in den folgenden Beispielen angedeuteten Sequenzen in allen Lagen und in mehreren Tonarten sowohl schriftlich als auf dem Klaviere.

1. Der Quintsext-Akkord.
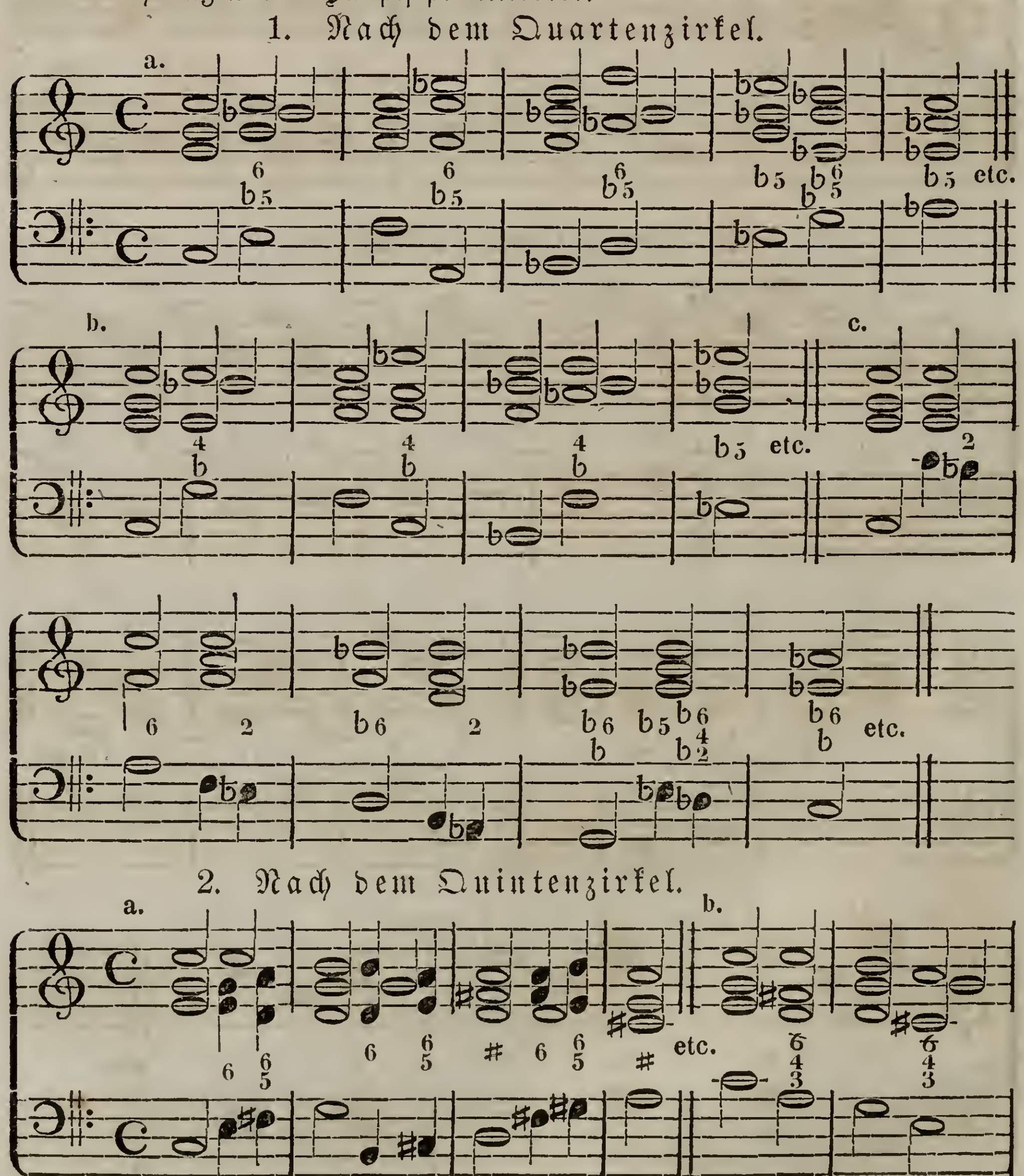



b.
4
3
4
3
4
3
4
3
c.
4
3
etc.
4
3
4
3
4
3
etc.
3. Der Sekunden-Akkord.
a.
6 2 6 2 6 2 6 2 6
b.
2 6 2 6
6 2 6 2 6 etc.
c.
6 2 6 2 6 etc.

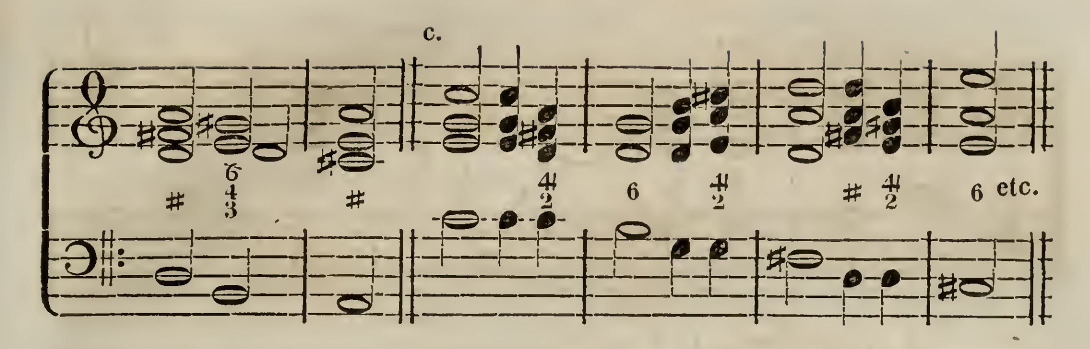
§. 61.
Modulation mittelst der Umkehrungen des Hauptsept-Akkordes.

§. 42 lernten wir den Hauptsept-Akkord als Mittel zur Ausweichung kennen und gebrauchen. Statt denselben in seiner Grundform anzuwenden, können wir uns nunmehr auch seiner Umkehrungen bedienen, sowohl in der Richtung des Quarten- als des Quintenzirkels.

Der Schüler vollende die folgenden Beispiele schriftlich, und übe sie auf dem Klaviere; auch versuche er viele einzelne Modulationen aus irgend einer Tonart in die der Oberquarte oder Oberquinte mittelst einer der Umkehrungen des Hauptsept-Akkordes.

1. Nach dem Quartenzirkel.

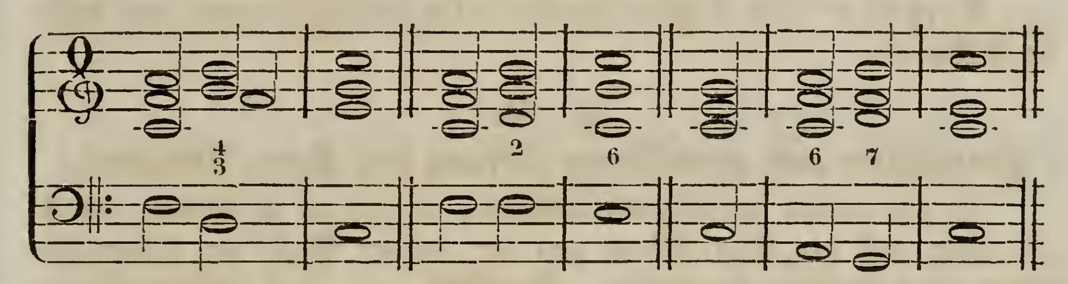




§. 62.

Harmonisirung der Tonleiter mit Anwendung der Umkehrungen.

Mittelst der Umkehrungen des Hauptsept=Akkordes und des Dreiklangs lassen sich die Quinten= und Oktavenfolgen von der 6. zur 7. Stufe der Tonleiter bequem vermeiden, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Aufgabe. Der Schüler bearbeite eine Anzahl steigender und fallender Tonleitern unter Anwendung der Umkehrungen des Dreiklangs und des Sext=Akkordes.
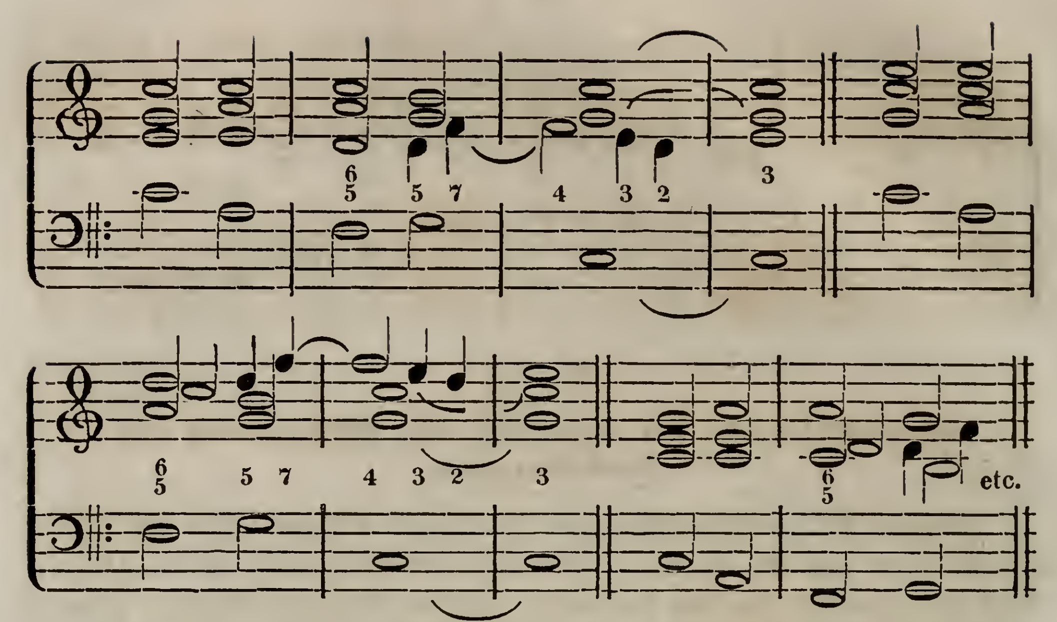
§. 63.

Die erste Umkehrung des Mollsept=Akkordes der zweiten Stufe in der Cadenz.

Im ersten Beispiele des §. 56 unter d. und e. lernten wir den leitereigenen Moll=Dreiklang der zweiten Stufe in erster Umkehrung in die Cadenz einführen. An seiner Statt können wir nun auch den leitereignen Sept=Akkord dieser Stufe in erster Umkehrung verwenden. Auch in diesem Falle haben wir den Baßton des Unter=Dominanten=Dreiklangs beibehalten, obschon wir einen anderen Akkord über ihn erbaut haben. *) Siehe das folgende Beispiel.

---

*) Logier nannte diesen Akkord den Unter=Dominanten=Dreiklang mit addirter Sexte.

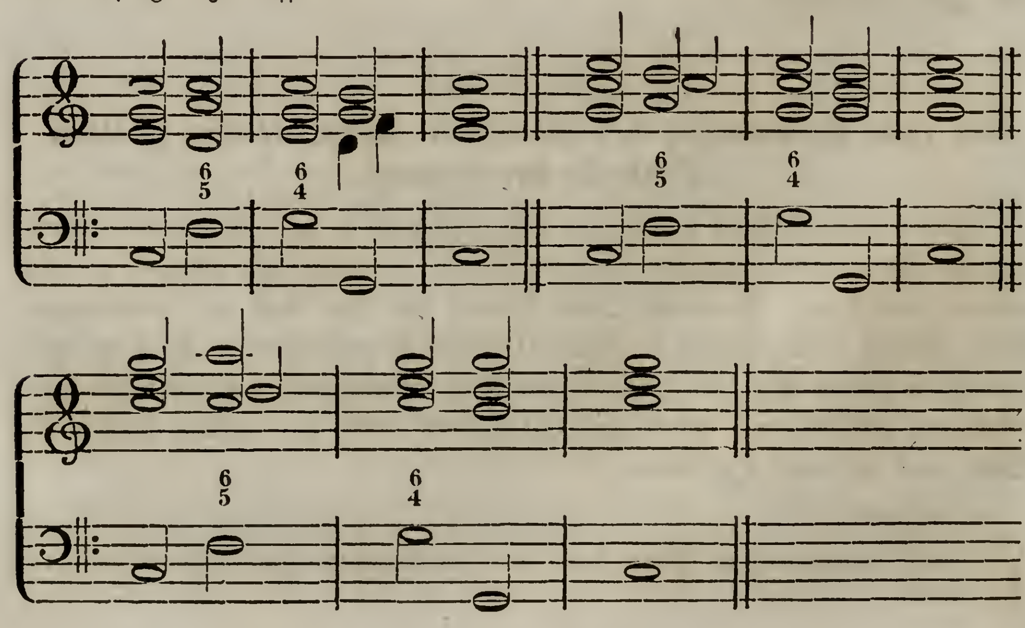


Aufgabe. Der Schüler schreibe einige solche Cadenzen, und spiele sie fleißig ein.

§. 64.

Betrügliche und vermiedene Lösung des Sept=Akkordes.
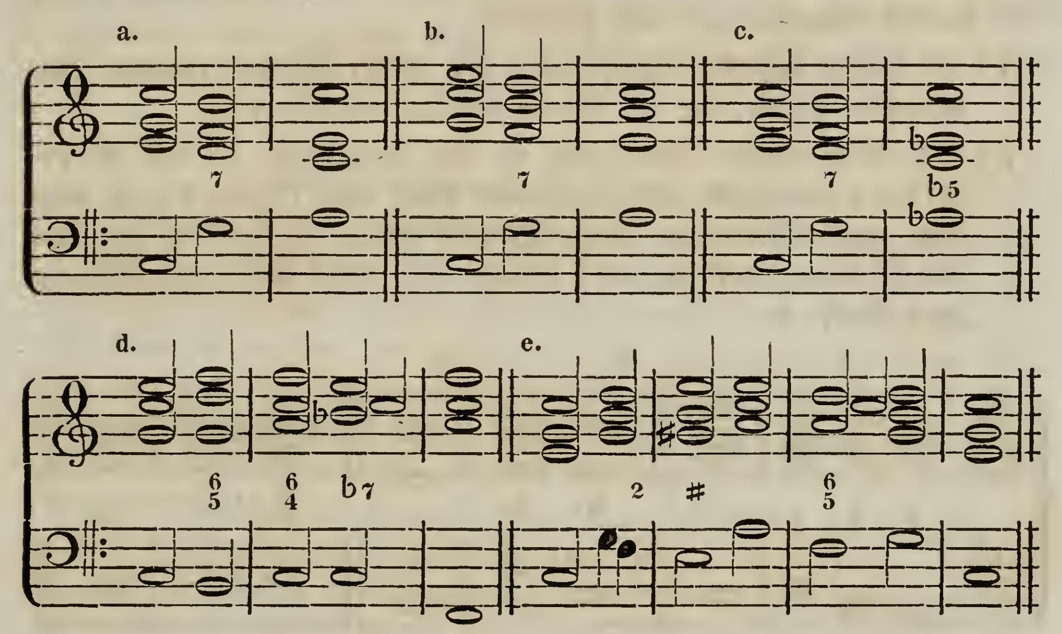
In den vorhin angeführten Beispielen d. und e. zu Anfang des §. 56 folgte auf den Sext=Akkord von der zweiten Stufe der Quartsext=Akkord vom tonischen Dreiklange. Versuchen wir, auch auf den Quintsext=Akkord des Mollsept=Akkordes der zweiten Stufe diesen Quartsext=Akkord folgen zu lassen!



Diese Folge von Harmonieen erscheint uns vollkommen wohlklingend, obschon wir von dem Lösungsgesetze des Sept-Akkordes abgewichen sind, indem wir ihn statt in den eine Quart höher liegenden, in den einen ganzen Ton tiefer liegenden Dreiklang geführt haben. Man nennt eine solche Lösung eine betrügliche. *)

Aufgabe. Der Schüler übe dergleichen Cadenzen.

Auch der Hauptsept-Akkord gestattet dergleichen betrügliche Lösungen, die man bei ihm Trugschlüsse zu nennen pflegt. Das folgende Beispiel zeigt einige solche Trugschlüsse.



Da dergleichen Trugschlüsse immer etwas Auffallendes haben, so macht man in Choralen nur selten und vorsichtig von ihnen Gebrauch. Am häufigsten wendet man den in Beispiel a. nachgewiesenen an. Alle Intervalle lösen sich regelmäßig, nur der Baß steigt eine Sekunde statt einer Quarte, und wir gelangen somit nicht in den tonischen, sondern in den leitereignen Moll-Dreiklang von der sechsten Stufe, der, wie wir schon wissen und später noch genauer erfahren werden, mit jenem innig verwandt ist. Bringt es der Stimmenfluß mit sich, so erlauben wir auch der Terz, zu fallen (Beisp. b.).

Weit auffallender und überraschender klingt der Trugschluß in Beisp. c., bei welchem der Baß nur einen halben Ton steigt, und uns in einen leiterfremden Dur-Dreiklang führt.

*) Man könnte den Quartsext-Akkord gewissermaßen als Vorhalt, und erst den folgenden Akkord als die richtige Lösung des Quintsext-Akkordes betrachten.

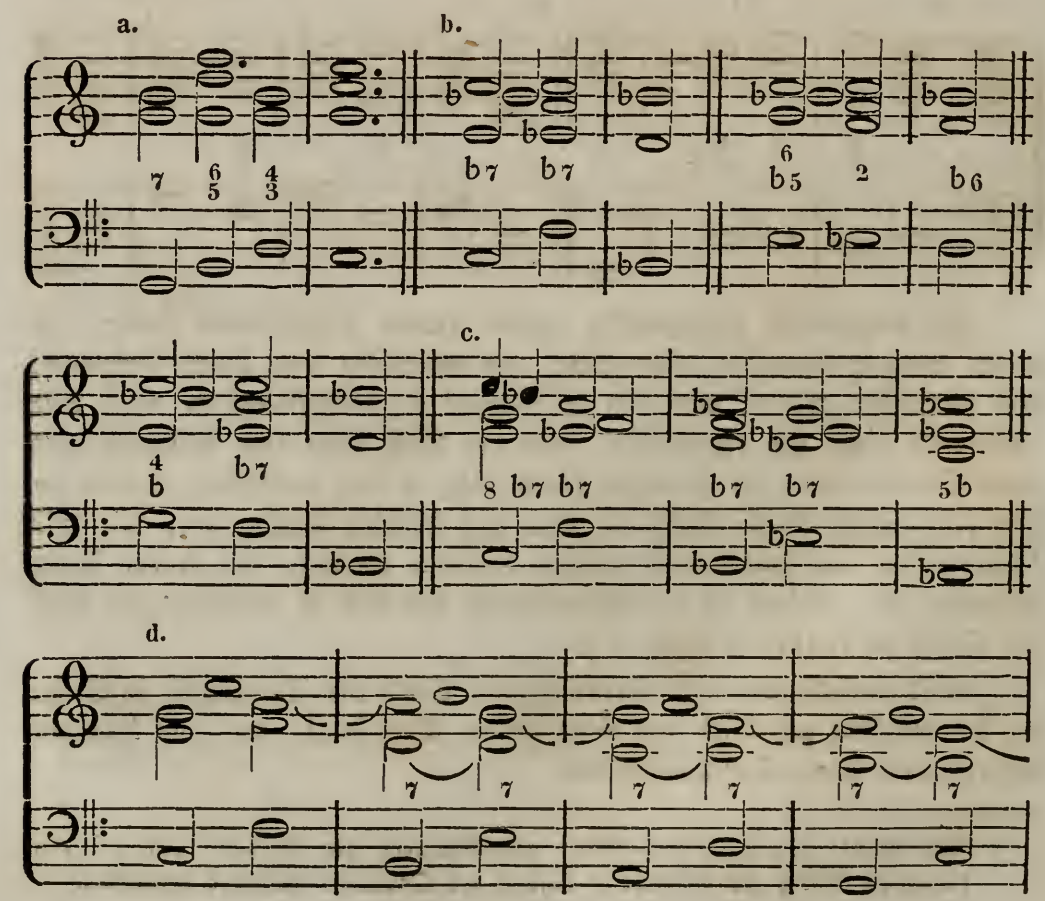
Im Beispiel d. sehen wir den Hauptsept-Akkord in die zweite Umkehrung des Unter-Dominanten-Dreiklangs sich lösen.
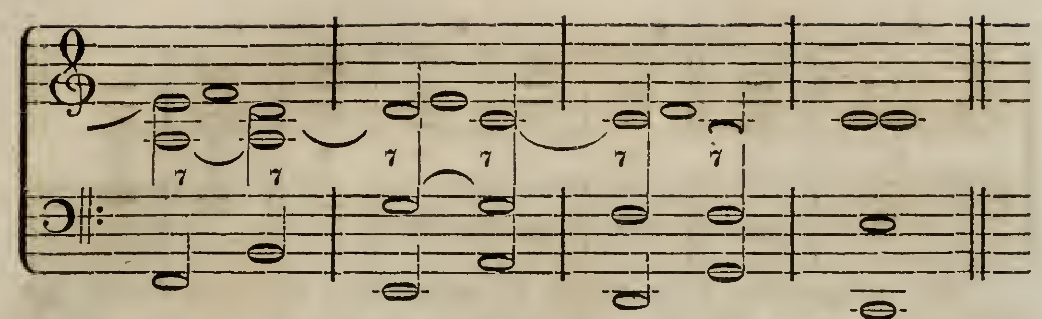
In Beispiel e. gelangen wir durch trugschlüssige Lösung des Sekunden-Akkordes in den Dur-Dreiklang der dritten Stufe, also in eine leiterfremde Harmonie, auf welche aber sofort der Moll-Dreiklang der sechsten Stufe folgt. Der spätere Unterricht wird uns den innigen Zusammenhang dieser Akkorde klar machen.

Aufgabe. Der Schüler bilde viele Trugschlüsse, besonders nach Beispiel a.

Endlich bemerken wir noch zweierlei:

1) Es können mehrere Umkehrungen des Sept-Akkordes einander unmittelbar folgen, ehe die Lösung eintritt. (Beisp. a.)
2) Ein Sept-Akkord kann, statt in den Dreiklang, in den Sept-Akkord übergehen, der eine Quart höher liegt (Beisp. b.); ja man kann ganze Ketten von Sept-Akkorden bilden, so daß erst der letzte sich in einen Dreiklang löset (Beisp. c.). Eine leitereigne Sequenz zeigt Beisp. d.





Aufgabe. Der Schüler übe dergleichen vermiedene Lösungen und bearbeite das letzte Beispiel in einigen Tonarten. Er wird bemerken, daß die Vermeidung der Lösung dadurch erfolgt, daß die Terz statt in die Oktav zu steigen, in die Septime fällt.

§. 65.

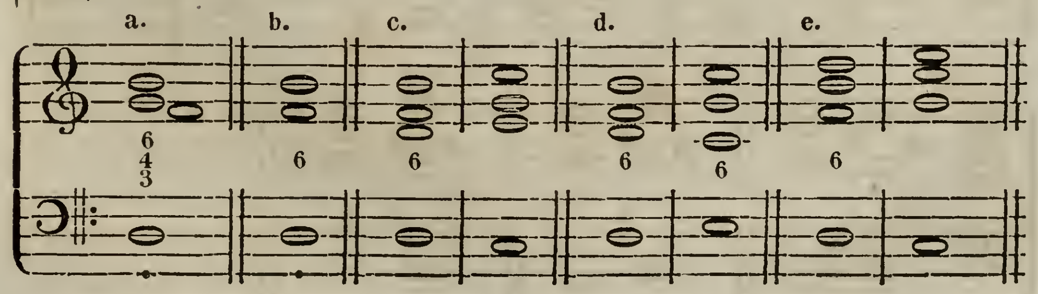
Der uneigentliche Sext-Akkord.

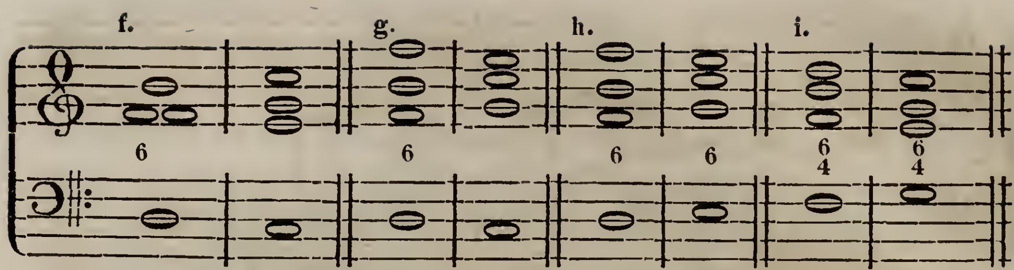
Bei der zweiten Umkehrung des Hauptsept-Akkordes, dem Terz-Quart-Sexten-Akkorde, läßt man sehr gern die Grund-Oktav hinweg, und erhält auf diese Weise einen Sexten-Akkord, dessen Grundbaß also nicht wie bei den von einem Dreiklange abstammenden Septen-Akkorden, eine Terz, sondern eine Quinte tiefer liegt. Dieser Akkord heißt der uneigentliche Sext-Akkord (Beisp. a. b.). Da er von einem Sept-Akkorde stammt, so bedarf er, gleich diesem, der Lösung; weil er aber doch wiederum das Wesen des Sept-Akkordes nicht vollständig an sich trägt, so erlaubt er eine freiere Behandlung, als jener.

Er enthält nur drei Intervalle, indem sein Baßton die Grundquinte, seine Terz die Grundseptime, und seine Sexte die Grundterz des Sept-Akkordes ist.

Im vierstimmigen Satze verdoppelt man entweder die Grundquinte (Beisp. c. d. e.) oder die Grundseptime, letztere im Einklange (Beisp. f.) oder in der Oktave (Beisp. g. h.). Damit bei der Lösung keine Oktaven entstehen, läßt man das verdoppelte Intervall in der einen Stimme steigen, in der anderen fallen.

Ist die Grundseptime nur einfach vorhanden, so kann sie steigen oder fallen.
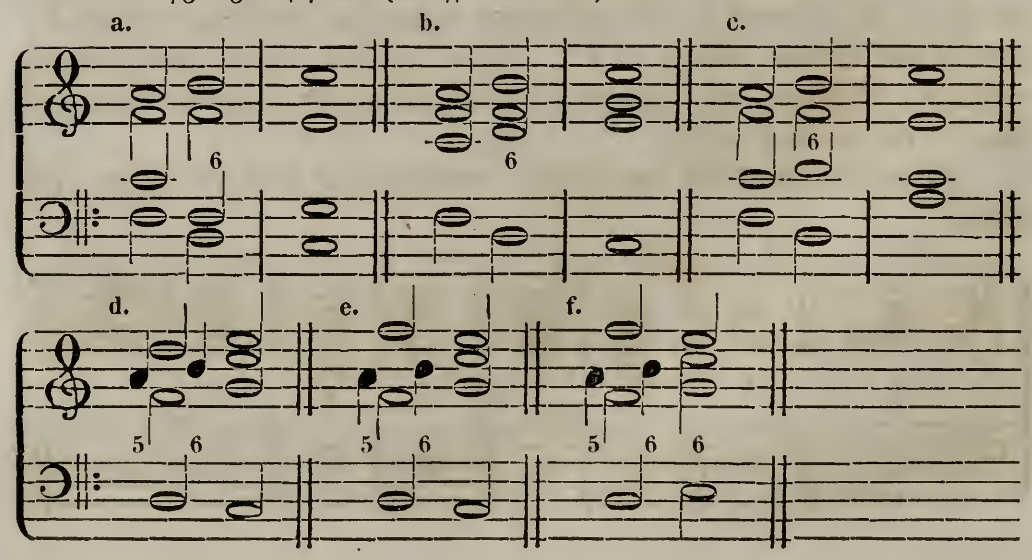




Der uneigentliche Sext=Akkord in vorstehenden Beispielen besteht aus den Tönen h–d–f, dies sind aber die Töne des verminderten Dreiklangs, den wir als leitereigenen Dreiklang auf der siebenten Stufe der Tonleiter fanden, und bis jetzt nicht anwenden konnten. Nunmehr verstehen wir die Bedeutung dieses verminderten Dreiklangs: er ist nichts anderes als der Hauptsept=Akkord mit ausgelassenem Grundtone, und der uneigentliche Sext=Akkord ist seine erste Umkehrung. Natürlich muß er auch eine zweite Umkehrung zulassen, die man den uneigentlichen Quartsext=Akkord nennen kann (s. oben Beisp. i.), von der aber selten Gebrauch gemacht wird.

In Chorälen wird der uneigentliche Sext=Akkord sehr häufig gebraucht, insbesondere:

1) wenn die drei letzten Stufen der Tonleiter steigend auf einander folgen (Beisp. a. b.). Die Lösung erfolgt dann oft trugschlüssig in den Moll=Dreiklang der sechsten Stufe (Beisp. c.);
2) wenn auf den Moll=Dreiklang der zweiten Stufe der tonische Dreiklang folgt. Bekanntlich ist zwischen diesen beiden Akkorden eine Vermittelung durch die Dominanten=Harmonie erforderlich, und diese geschieht am leichtesten durch den uneigentlichen Sext=Akkord, indem die Quinte in die Sexte steigt, so daß letztere fast nur als Durchgang erscheint (Beisp. d. e. f.).



Aufgabe. Der Schüler bilde diese Beispiele in mehreren Tonarten nach.

§. 66.

Bezifferte Choräle mit den Umkehrungen des Sept-Akkords.

Während die Bässe aller bisher behandelten Choräle mehr oder minder mangelhaft waren, können wir von jetzt an fast jeden einer Dur-Tonart angehörigen Choral in vollkommen würdiger Weise harmonisiren, denn nur in seltenen Fällen wird von anderen, als den uns nunmehr zu Gebote stehenden Mitteln Gebrauch gemacht.

Der Schüler setze die dem Karow'schen Choralbuche entnommenen Choräle Nr. 34 — 39 vierstimmig aus. Sie bieten nur Besprochenes und Bekanntes dar, und enthalten hinreichende Fingerzeige für die eigene Wahl der Harmonieen, welche der folgende Paragraph fordert.

§. 67.

Selbstständige Harmonisirung gegebener Choralmelodieen.

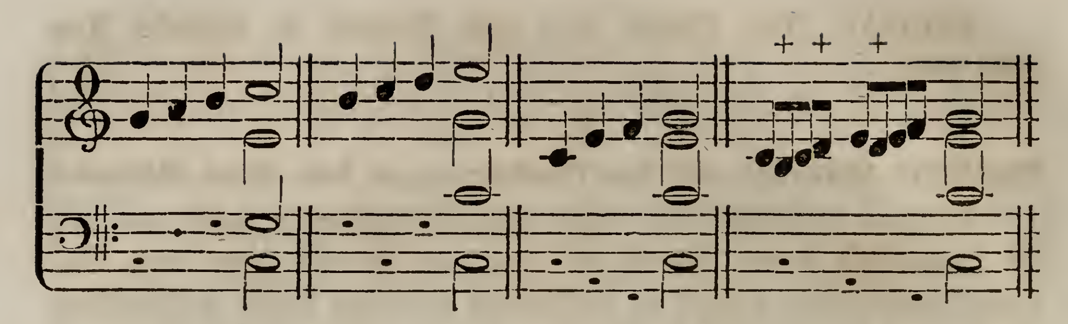
Der Schüler bearbeite nun viele der unter Nr. 1 bis 33 der Beilage gegebenen Melodieen mit wohl bedachter Verwendung der reichen Mittel. Zuerst bestimme er die Ausweichung in die Dominante, die nur in den ersten 13 Nummern fehlt oder früher absichtlich vermieden wurde; dann punktire er die Grundbässe, hierauf schreibe er die Baßstimme nebst ihrer Bezifferung, endlich vollende er die Arbeit.

§. 68.

Vor- und Zwischenspiele.

Auch in den gangartigen und periodischen Vorspielen wende der Schüler von jetzt ab die erworbenen Kenntnisse an. Sie werden durch die nunmehr erreichbare bessere Führung des Basses bedeutend gewinnen, wenn schon ihr rhythmischer Bau noch immer sehr einfach bleibt, und nur die Nebennoten ein regeres Leben in sie bringen.

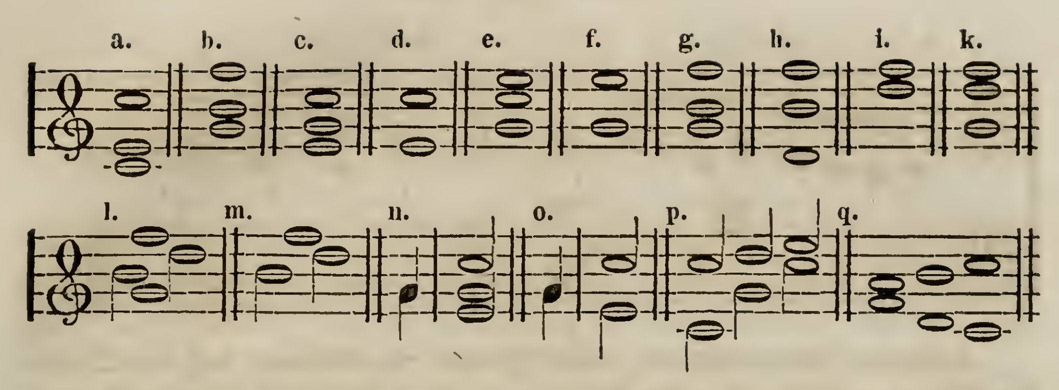
Auch mögen fortan die bisher nur einstimmig angewendeten Zwischenspiele mehrstimmig bearbeitet werden, indem jeder Ton derselben, wenn er nicht etwa als Durchgang oder Nebennote behandelt wird, als Glied eines Dreiklangs oder Sept-Akkordes betrachtet, und demgemäß harmonisirt wird. Der Schüler erwäge bei jedem Tone eines zunächst einstimmig dargestellten Zwischenspieles, welchem leitereignen Akkorde er angehören könne, und habe dabei vorzüglich die tonische, Dominanten- und Unter-Dominanten-Harmonie im Auge. In den folgenden Beispielen deuten die Punkte im Baßsystem die Grundbässe an.



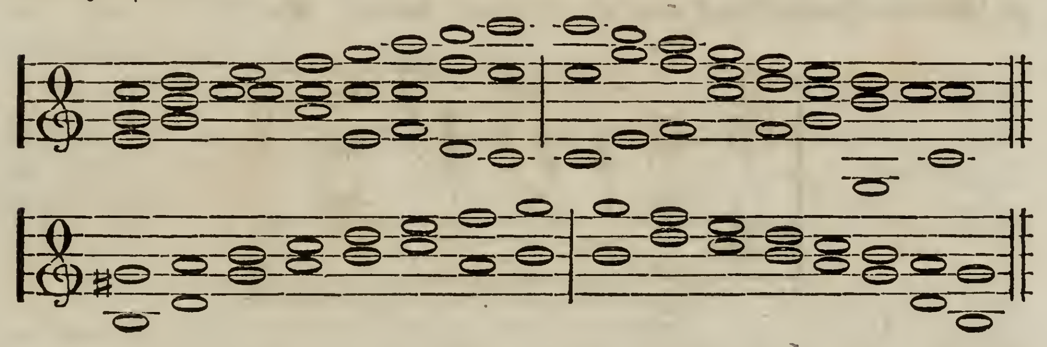
Hat sich der Schüler in dieser Weise für die Wahl der betreffenden Harmonieen entschieden, so schreibe er die Begleitungsstimmen. Hierbei ist zu erwägen, daß das Zwischenspiel, wenn es überhaupt noch angewendet wird, nur ein untergeordnetes Glied im Chorale ist, und gegen diesen zurücktreten muß. Dies wird am sichersten erreicht, wenn es nicht vierstimmig, sondern drei- oder zweistimmig harmonisirt wird.

Die Grundlagen des zweistimmigen Satzes lernten wir am Anfange unserer Laufbahn in der Naturharmonie kennen; jetzt können wir denselben reicher ausstatten, indem jeder zu begleitende Ton Glied verschiedener Akkorde sein kann; — dreistimmige Sätze hat der Schüler noch gar nicht versucht. Wir müssen jedenfalls etwas näher auf die Sache eingehen.

Da schon im vierstimmigen Satze der Sept-Akkord nicht mit allen seinen Intervallen (einschließlich des Grundbasses) auftreten konnte, so werden im drei- und zweistimmigen Satze um so mehr Auslassungen einzelner Intervalle nothwendig sein. Der Dreiklang könnte zwar im dreistimmigen Satze stets mit allen seinen Tönen auftreten, allein der bessere Stimmenfluß führt uns auch bei ihm nicht selten zur Auslassung einzelner Intervalle. Im zweistimmigen Satze aber muß jeder Akkord unvollständig bleiben. Welche Intervalle aber dürfen wir auslassen? Zunächst und vor Allen gewiß die am wenigsten bedeutsame Quinte sowohl im Dreiklange als im Sept-Akkorde (Beisp. a. b.). Der Sext-Akkord tritt im dreistimmigen Satze mit allen seinen Intervallen auf (Beisp. c.), im zweistimmigen ohne Quinte (Beisp. d.). Der Quartsext-Akkord erscheint vollständig im dreistimmigen (Beisp. e.), ohne Oktave im zweistimmigen Satze (Beisp. f.). Der Sept-Akkord giebt, wie bekannt, zunächst die Quinte auf, dann auch die Oktave (Beisp. g. h.), im zweistimmigen Satze erscheint er nicht selten ohne Terz (Beisp. i.), ja selbst im dreistimmigen Satze fehlte sie zuweilen (Beisp. k.). Auch können Intervalle der Akkorde einander ablösen, damit von keinem der Eindruck ganz fehlt (Beisp. l. m.). Endlich beginnen drei- und besonders zweistimmige Sätze häufig im Einklange auf der Quinte (Beisp. n. o.), oder mit bloßer Verdoppelung des Grundtones (Beisp. p.), mit welcher sie auch oft schließen (Beisp. q.)

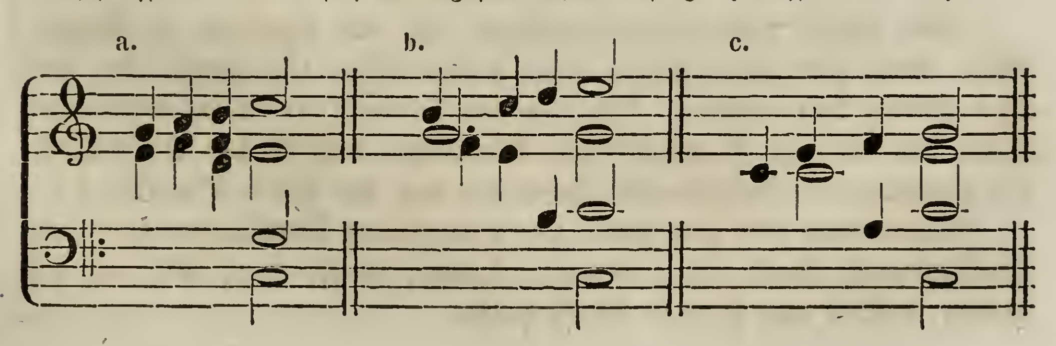


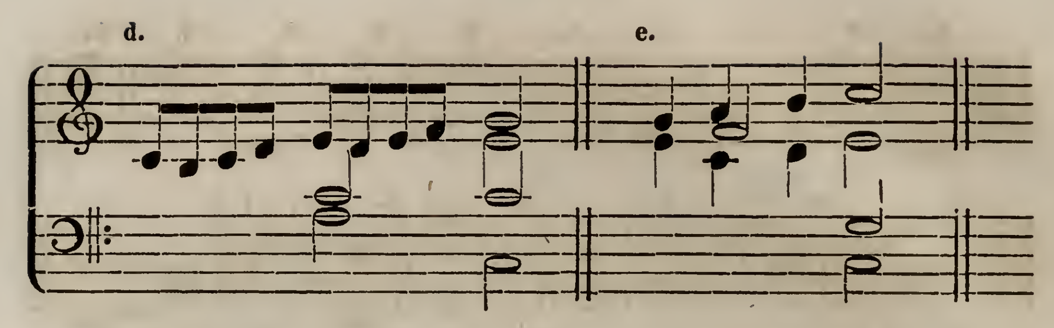
Die folgende drei= und zweistimmige Harmonisirung der Tonleiter bilde der Schüler in einigen Tonarten nach, und suche selbst andere Formen zu finden.



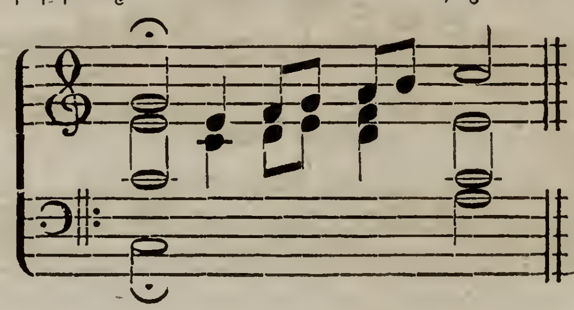
Um sich einige Fertigkeit in der Anwendung des drei= und zweistimmigen Satzes zu verschaffen, setze er ein paar leichte Choral=Melodieen (z. B. Gott des Himmels und der Erden — Christus der ist mein Leben — Dir, dir, Jehova, will ich singen u. s. w.), und mehrere Volkslieder drei= und zweistimmig. Bei ersteren versuche er auch Vorhalte und Durchgänge anzuwenden.

Zwischenspiele mögen nun entweder ganz drei= oder zweistimmig gesetzt werden, oder, wie es häufig geschieht, sie können ein= oder zweistimmig beginnen, und die (zweite und) dritte Stimme treten erst später hinzu. Die oben einstimmig entworfenen und mit Grundbässen versehenen Zwischenspiele können sich nun gestalten, wie folgt (Beisp. a — d.).





Anfänger lassen gern die dritte Stimme so eintreten, daß ein Quartsext-Akkord entsteht (s. oben Beisp. e.), diese Weise ist nicht zu dulden. Fängt eine Choralzeile mit einem Moll-Dreiklange an, so möge für jetzt das Zwischenspiel ganz wegbleiben, außer wenn es mittelst der trugschlüssig zu lösenden Hauptsept-Harmonie einleiten kann, z. B.:



Sechster Abschnitt.

Die Moll-Tonart.

---

§. 69.

Die Moll-Cadenz.

Allen bisher behandelten Tonstücken lag eine Tonleiter zu Grunde, welche durch zwei ganze Töne, einen halben Ton, drei ganze Töne und einen halben Ton aufstieg. Wir nannten sie die Dur-Tonleiter, und sagten von den auf sie gegründeten Tonstücken, daß sie der Dur-Tonart angehörten. Ihre tonische Harmonie war ein Dur-Dreiklang.

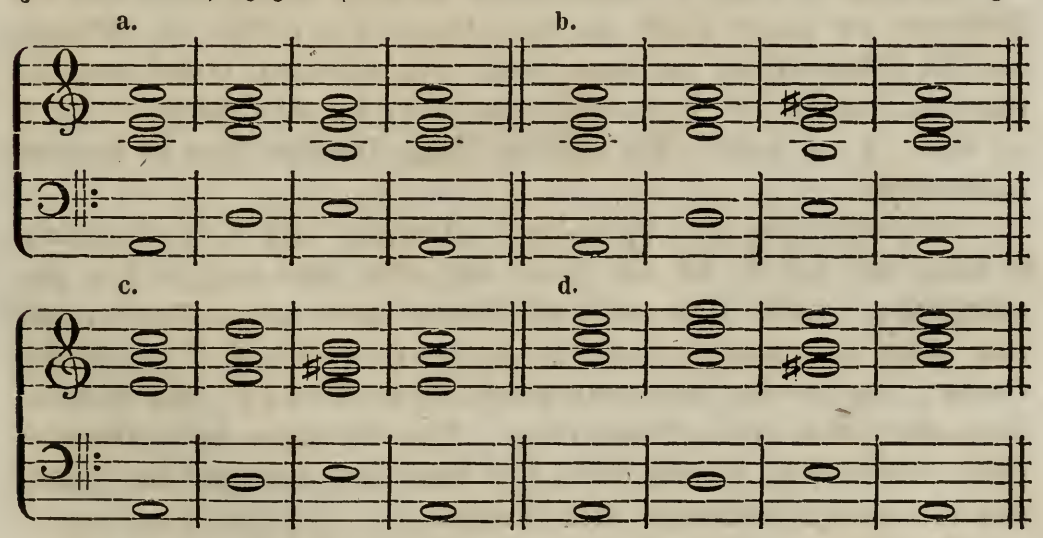
Nun lernten wir aber unter den leitereigenen Dreiklängen der Dur-Tonleiter auch Moll-Dreiklänge kennen, welche ihren Sitz auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe hatten.

Sollte es nicht möglich sein, Tonstücke zu bilden, deren tonische Harmonie ein Moll-Dreiklang wäre?

Wir versuchen es sofort, indem wir den Moll-Dreiklang von der sechsten Stufe in C-dur, der sich bekanntlich am innigsten an die tonische C-dur-Harmonie anschmiegte, zum tonischen Dreiklange eines Mollsatzes wählen. Die einfachste und doch vollständig den Charakter einer Dur-Tonart aussprechende Harmonie-Verbindung war die aus dem tonischen, Unter-Dominanten- und Dominanten-Dreiklange gebildete Cadenz. In der Dur-Cadenz waren diese drei Dreiklänge sämmtlich Dur-Dreiklänge. Wahrscheinlich sind sie in der Moll-Cadenz sämmtlich Moll-Dreiklänge. Wir versuchen eine solche Cadenz, indem wir, den a-moll-Dreiklang als tonische Harmonie benutzend, die um vier und fünf Stufen höher liegenden Moll-Dreiklänge, mithin d-moll und e-moll als Dominanten-Harmonieen verwenden. (Siehe Beisp. a.)

Das Sätzchen befriedigt uns nicht, denn es mangelt ihm der kräftige Schluß, den die Dur-Cadenz hat, weil die Dominantenwirkung fehlt. Es bleibt uns nichts übrig, als auch in der Moll-Tonart einen Dur-Dreiklang als Dominanten-Harmonie anzuwenden. (Siehe Beisp. b. c. d.)

Mithin sind in der Moll-Tonart die tonische und Unter-Dominanten-Harmonie Moll-Dreiklänge, die Dominanten-Harmonie hingegen ist in Moll wie in Dur ein Dur-Dreiklang.



Aufgabe. Der Schüler bilde die Moll-Cadenz in ihren drei Lagen, sowohl in enger als weiter Harmonie, in allen Tonarten nach dem Quinten- oder Quartenzirkel von a aus, indem er bei der sechsten Tonart die enharmonische Verwechselung eintreten läßt, um allzuviele Versetzungszeichen zu vermeiden.

Der Quintenzirkel heißt dann:

a, e, h, fis, cis, gis = as, es, b, f, c, g, d, a;

der Quartenzirkel hingegen:

a, d, g, c, f, b, es, as = gis, cis, fis, h, e, a.

§. 70.

Bildung der Moll-Tonleiter.

Wie ist nun die Moll-Tonleiter zu construiren? — Wir erinnern uns, daß die vollständige Dur-Cadenz alle Töne der Dur-Tonleiter in sich schließt, und wenden diese Erfahrung sofort auf die Moll-Tonleiter an, die sicher auch aus den in der Moll-Cadenz enthaltenen Tönen besteht.

Der tonische Dreiklang erhält die Töne:	a		c		e			a
der Unter-Dominanten-Dreiklang:				d		f		a
der Dominanten-Dreiklang:		h			e		gis	
daraus ergiebt sich die Moll-Tonleiter:	a,	h,	c,	d,	e,	f,	gis,	a.

Sie schreitet mithin fort durch: einen ganzen, einen halben Ton, zwei ganze Töne, einen halben Ton, anderthalb Töne und einen halben Ton, enthält mithin von der sechsten zur siebenten Stufe einen in der Dur-Tonleiter gar nicht vorkommenden auffallenden Schritt.

In schnellen Gängen vermeidet man denselben gern, indem man im Aufsteigen die sechste Stufe um einen halben Ton erhöht, im Absteigen aber die siebente Stufe um einen halben Ton erniedrigt, so daß dann die steigende Tonfolge: a, h, c, d, e, fis, gis, a, die fallende: a, g, f, e, d, c, h, a heißt. Die wirkliche Moll-Tonleiter aber ist die oben nachgewiesene.

Vergleichen wir nun die a-moll-Tonleiter mit Dur-Tonleitern, so finden wir, daß sie sich von C-dur nur durch einen einzigen Ton, gis, unterscheidet; mithin ist a-moll mit C-dur ganz nahe verwandt, und man nennt mit Recht a-moll die verwandte Moll-Tonart von C-dur, und C-dur die verwandte Dur-Tonart von a-moll, beide aber: Parallel-Tonarten. Der Grundton der verwandten Moll-Tonart liegt, wie wir sehen, eine kleine Terz unterhalb des Grundtons der mit ihr verwandten Dur-Tonart.

Vergleichen wir ferner die a-moll-Tonleiter, welche wir die Normal-Moll-Tonleiter nennen wollen, mit der gleichnamigen Dur-Tonleiter, d. h. mit der von A-dur, so ergiebt sich, daß sie in zwei Tönen von einander abweichen, nämlich in der Terz und Sexte, welche in Dur groß, in Moll klein sind. Dies giebt uns ein willkom-

menes Mittel zur sicheren Bildung der Moll-Tonleitern an die Hand. Wir denken uns, wenn wir eine Moll-Tonleiter bilden sollen, stets die gleichnamige Dur-Tonleiter, und erniedrigen deren dritte und sechste Stufe. Z. B.:

die B-dur-Tonleiter heißt: b, c, d, es, f, g, a, b.
folglich die b-moll-Scala: b, c, des, es, f, ges, a, b.

Aufgabe. Der Schüler bilde alle Moll-Tonleitern nach dem Quintenzirkel:

a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, fisis, cisis, gisis = a

und nach dem Quartenzirkel:

a, d, g, c, f, b, es, as, des, ges, ces, fes, bb = a.

§. 71.

Die Vorzeichnung der Moll-Tonarten.

Aus der letzten Arbeit des Schülers ergiebt sich, daß a-moll: gis, — e-moll: fis und dis, — d-moll: b und cis u. s. w. vorgezeichnet erhalten müßte. Dies ist aber nicht gebräuchlich, vielmehr gilt die Regel: die Vorzeichnung einer Moll-Tonart ist dieselbe, wie die der verwandten Dur-Tonart. Demnach erhält

	a-moll	die Vorzeichnung von	C-dur,	also	Nichts;
	e-moll	„ „	G-dur,	„	fis;
	h-moll	„ „	D-dur,	„	fis und cis u. s. w.
ferner:	d-moll	„ „	F-dur,	„	b;
	g-moll	„ „	B-dur,	„	b und es u. s. w.

Auf diese Weise wird in der Vorzeichnung die siebente Stufe der Tonleiter stets um einen halben Ton zu niedrig angenommen, und es wird z. B. in c-moll ausdrücklich b vorgezeichnet, obschon die siebente Stufe h heißt, und, so oft sie erscheint, ein ♮ erhalten muß.

Es geht hieraus hervor, daß man an der Vorzeichnung allein die Tonart einer Composition nicht erkennen kann, die Vorzeichnung fis und cis z. B. kann ebensowohl D-dur als h-moll andeuten.

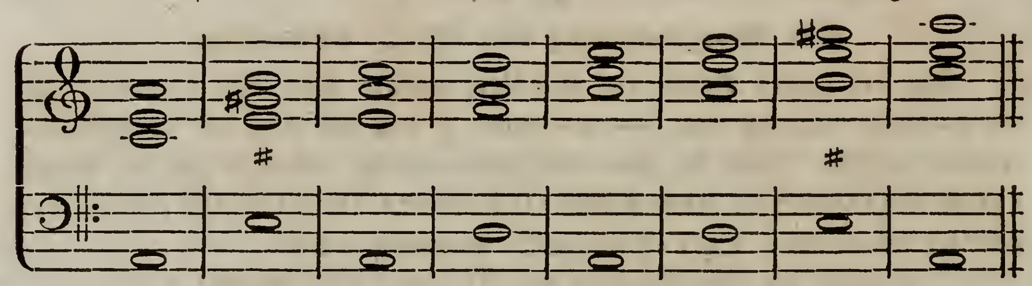
Dies erscheint auf den ersten Blick als eine Unbequemlichkeit, ist es aber in der That nicht, denn erhielte die Moll-Tonart wirklich die ihr gebührenden Versetzungszeichen als Vorzeichnung, so häufte sich die Zahl der Vorzeichnungsfälle so sehr, daß sie schwer zu behalten wären. Ob ein Tonstück der Dur- oder Moll-Tonart angehöre, erkennen wir leicht aus dem Schluß-Akkorde, so wie daran, daß in einem Mollsatze das zur Erhöhung der siebenten Stufe erforderliche Versetzungszeichen häufig, namentlich auch in den Schluß-Harmonieen erscheint. Ein Stück, welches zwei Kreuze vorgezeichnet hat, und in dem oft ais vorkommt, ist, wenn

sein Schluß-Akkord h-moll ist, gewiß der h-moll-Tonart angehörig u. s. w.

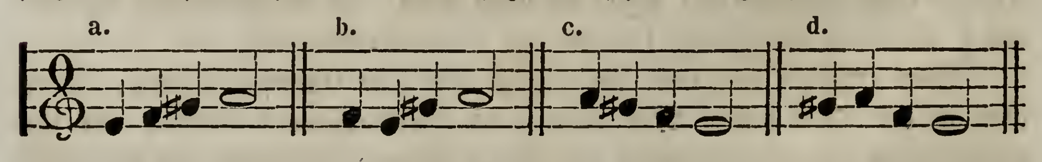
§. 72.
Erste Harmonisirung der Moll-Tonleiter.

Wie wir es bei der Dur-Tonleiter gelernt haben, harmonisiren wir nun auch die Moll-Tonleiter auf die einfachste Weise mit den leitereigenen Dreiklängen der ersten, vierten und fünften Stufe, also mit dem tonischen, Unter-Dominanten- und Dominanten-Dreiklange, und begleiten:

Stufe 1, 3, 5 und 8 mit dem tonischen,
Stufe 2 und 7 mit dem Dominanten-,
Stufe 4 und 6 mit dem Unter-Dominanten-Dreiklange.



Auch hier erhalten wir von der sechsten zur siebenten Stufe verbotene Quinten- und Oktavenfolgen, zu deren Vermeidung die Umkehrungen der Akkorde und andre sich aus dem weiteren Unterrichte ergebende Mittel angewendet werden können. Doch bemerken wir sofort, daß nur selten, in Chorälen aber niemals, die sechste und siebente Stufe der Moll-Tonleiter auf einander folgen, da der Tonschritt von einer übermäßigen Sekunde zu auffallend ist. Dies präge sich der Schüler insbesondere auch hinsichtlich der Zwischenspiele ein. Statt der Einleitung unter a und c (s. das folg. Beisp.), wählt man die unter b und d nachgewiesene Tonfolge, mittelst welcher der übermäßige Tonschritt umgangen wird.



§. 73.
Der Dominantsept-Akkord in der Moll-Tonart.

Da der Dominanten-Dreiklang auch in Moll ein Dur-Dreiklang ist, so können wir natürlich ebenso, wie in Dur, die leitereigene kleine Septime mit ihm verbinden, und erhalten dadurch den Hauptsept-Akkord auf der Dominante. Seine Lösung ist dieselbe wie in Dur, nur die

Septime fällt einen ganzen Ton in die Mollterz des tonischen Dreiklangs. Wir wenden fortan auch in Moll den Hauptsept-Akkord in allen Schlußfällen an, können auch mit ihm die Quinten- und Oktavenfolgen in der steigenden vierstimmig harmonisirten Moll-Tonleiter ganz in derselben Weise vermeiden, wie dies in Dur geschehen ist.

Aufgabe. Der Schüler harmonisire einige Tonleitern mit Anwendung des Hauptsept-Akkordes.

§. 74.

Harmonisirung gegebener Choral-Melodieen.

Der Schüler harmonisire die Melodieen Nr. 40—43 der Beilage mittelst der Dreiklänge der 1., 4. und 5. Stufe und des Hauptsept-Akkordes auf der Dominante, und zwar jeden dieser Choräle zuerst mit den Grundbässen, wobei Quinten- und Oktavenfolgen zwischen Melodie und Grundbaß hie und da erscheinen werden, und dann sofort mit Anwendung der Umkehrungen der genannten Akkorde, wodurch die Fehler leicht hinwegzuschaffen sind. Zwischenspiele!

§. 75.

Bildung gangartiger Vorspiele.

Wie früher in Dur geschehen, bilde der Schüler jetzt in Moll gangartige kurze Vorspiele mit den ihm zu Gebote stehenden drei Dreiklängen, dem Dominantsept-Akkorde und den Umkehrungen dieser Akkorde. Die erste Verszeile der nach dem vorigen Paragraphen behandelten Choräle möge anfangs als Anhalt und Leitfaden dienen.
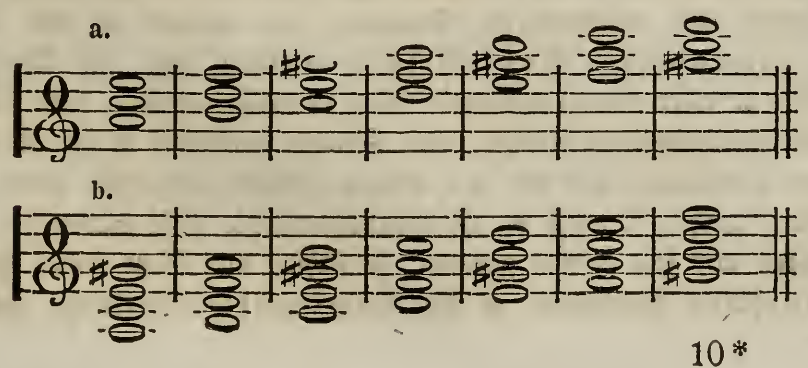
§. 76.

Bildung periodischer Vorspiele.

Jetzt werden achttaktige Perioden mit diesen Akkorden gebildet; der Vordersatz schließt auf dem Dominanten-Dreiklange mit einem Halbschlusse.

§. 77.

Die leitereignen Dreiklänge und Sept-Akkorde in Moll.



Das vorstehende Beispiel zeigt unter a. die sieben leitereignen Dreiklänge, unter b. die sieben leitereignen Sept-Akkorde der Moll-Tonart.

Betrachten wir zunächst die Dreiklänge, so finden wir:

1. zwei Moll-Dreiklänge auf der 1. und 4. Stufe,
2. zwei Dur-Dreiklänge auf der 5. und 6. Stufe,
3. zwei verminderte Dreiklänge auf der 2. und 7. Stufe, von denen wir den letzteren wie in Dur (§. 65) als den Dominantsept-Akkord mit ausgelassenem Grundtone aufzufassen haben, während uns der auf der 2. Stufe für jetzt noch räthselhaft erscheint, bis wir später (§. 92) auch seinen Zusammenhang mit der Dominant-Harmonie erkennen werden; und
4. einen bisher noch nicht vorgekommenen Dreiklang, mit großer Terz und übermäßiger Quinte, den übermäßigen Dreiklang, auf der dritten Stufe. Er klingt sehr herb, und läßt sich am wenigsten in seinen drei Lagen nach einander anwenden. Wir können ihn als selbstständigen Grund-Akkord nicht anerkennen, und lassen ihn für jetzt ganz unbenutzt (s. §. 95).

Wenden wir uns nun zu den Sept-Akkorden, so finden wir:

1. den Hauptsept-Akkord auf der fünften Stufe;
2. einen großen Sept-Akkord auf der sechsten Stufe;
3. einen Mollsept-Akkord auf der vierten Stufe;
4. einen kleinen Sept-Akkord auf der zweiten Stufe —

als uns bereits bekannte Gestalten.

Neue Gebilde sind:

5. der Sept-Akkord auf der ersten Stufe, aus einem Moll-Dreiklange mit großer Septime bestehend, der uns als selbstständige Grundharmonie ungenießbar erscheint;
6. der Sept-Akkord auf der dritten Stufe, den wir um so mehr bei Seite lassen, als wir schon den ihm zum Grunde liegenden übermäßigen Dreiklang nicht in die Reihe der Grundharmonieen aufgenommen haben;
7. der Sept-Akkord auf der siebenten Stufe mit kleiner Terz, kleiner Quinte und verminderter Septime, von welcher er den Namen: „verminderter Sept-Akkord erhalten hat. Er klingt gut; sollte er aber Grundharmonie sein, so müßte er sich, dem allgemeinen Lösungsgesetze zufolge, vier Stufen aufwärts in den übermäßigen Dreiklang, den wir als Grund-Akkord verworfen haben, auflösen, mithin ist auch er als Grundharmonie nicht anwendbar. Beachten wir sein Wesen genauer, so fühlen wir leicht seinen Zug zur tonischen Harmonie, er übt Dominanten-Wirkung, was uns

um so weniger befremdet, als der verminderte Dreiklang, auf welchem er ruht, eine unvollständige Dominant-Sept-Harmonie ist (§. 65). Sein Grundbaß ist offenbar e, und in der Beziehung auf diesen, werden wir ihn später kennen lernen (§. 92).
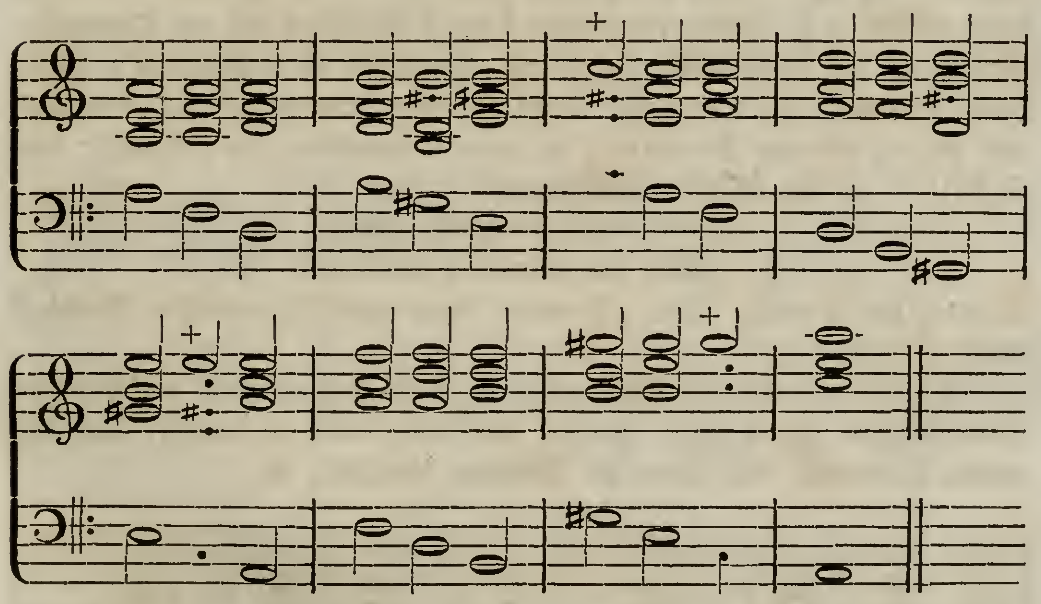
§. 78.

Verschiedene Begleitungs-Akkorde für alle Stufen der Moll-Tonleiter.

Erwägen wir (vergleiche §. 33), daß jeder Ton der Tonleiter Oktav, Terz oder Quinte eines Dreiklangs sein kann, so muß jeder mit drei verschiedenen Dreiklängen begleitet werden können, jedoch mit der Beschränkung, daß wir den übermäßigen Dreiklang außer Anwendung lassen.

Erscheint der Haupt-Sept-Akkord in zweiter Umkehrung mit ausgelassenem Grundtone, so erhalten wir auch in Moll (wie in Dur §. 65) den uneigentlichen Sext-Akkord, den wir allerdings auf den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe zurückführen können, wobei wir aber sofort gewahren, daß dieser letztere kein Stamm-Akkord, sondern der Haupt-Sept-Akkord mit ausgelassenem Grundtone ist.

Das folgende Beispiel zeigt uns die zur Harmonisirung der Moll-Tonleiter verwendbaren Dreiklänge.



Aufgabe. Der Schüler stelle die für die Harmonisirung der Moll-Tonleiter verwendbaren Akkorde in den gebräuchlichsten Tonarten auf.

§. 79.

Anwendung der aufgefundenen Harmonieen.

1. In Cadenzen.

Die vollständige Cadenz aus tonischer, Unter-Dominanten- und Dominanten-Harmonie haben wir bereits geübt (§. 69).

Wir können nunmehr:

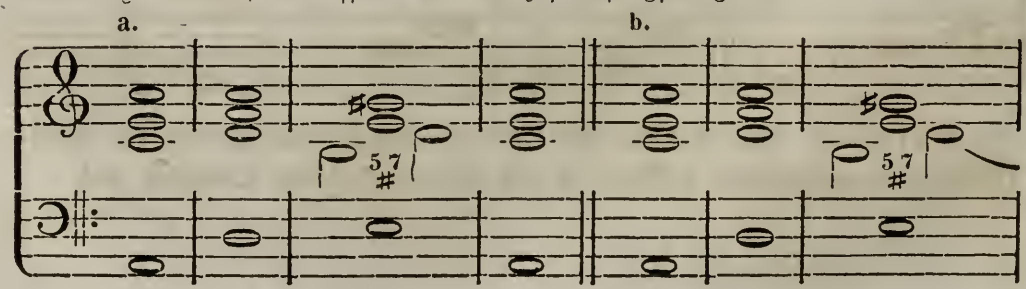
1. den Haupt-Sept-Akkord — am besten nachschlagend — anwenden (Beisp. a.), den Schluß auch mit Vorhalten und Nebennoten verzieren (Beisp. b.),
2. den leitereignen Dur-Dreiklang von der sechsten Stufe einführen (Beisp. c.),
3. statt des Unter-Dominanten-Dreiklangs den Sext-Akkord von der zweiten Stufe, der mit jenem gleichen Baßton hat, anwenden (Beispiel d.),
4. oder statt des Unter-Dominanten-Dreiklangs die erste Umkehrung des (kleinen) Sept-Akkordes von der zweiten Stufe gebrauchen (Beisp. e.),
5. letzteren trugschlüssig in den Quart-Sept-Akkord vom tonischen Dreiklange lösen (Beisp. f.).
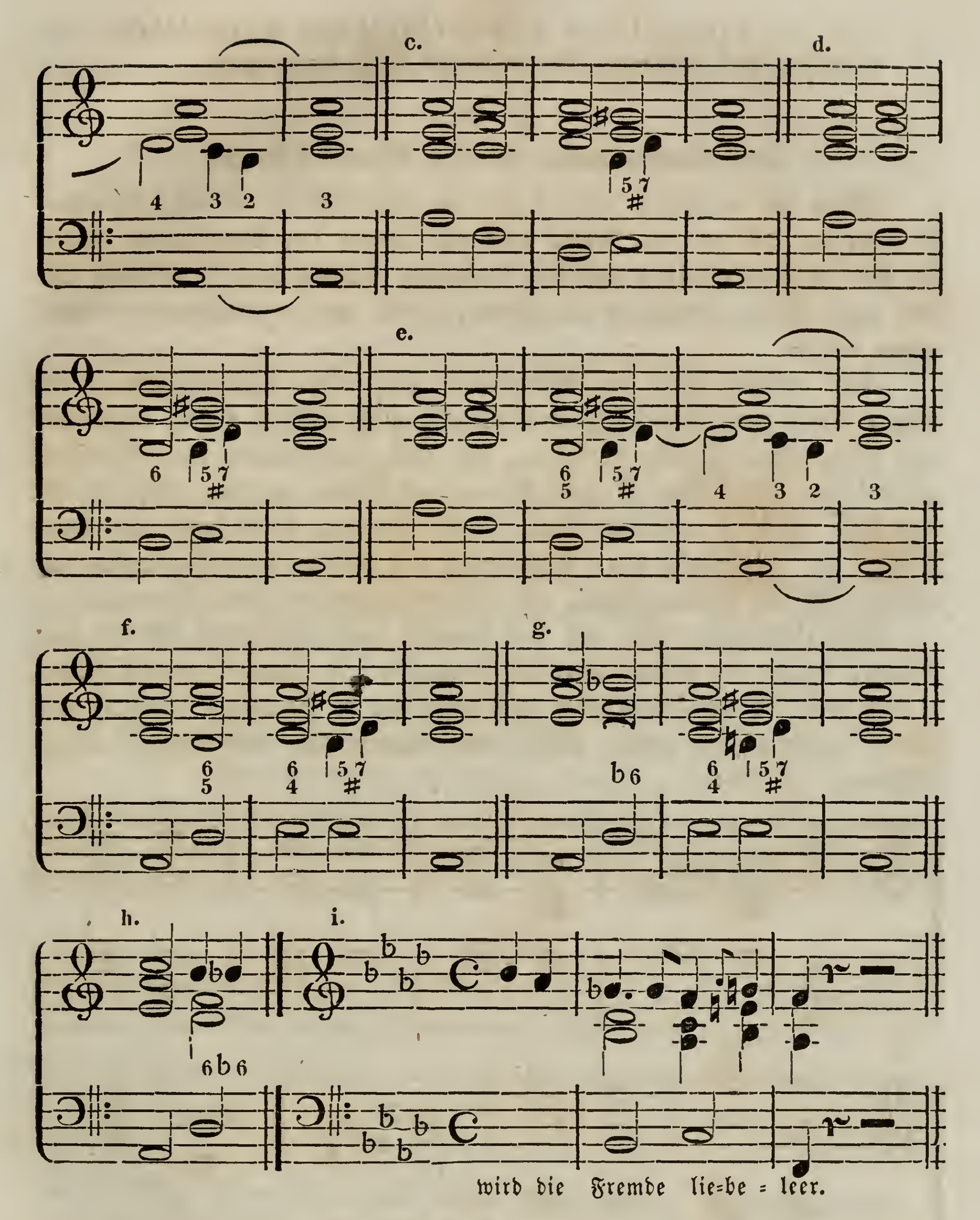
Endlich bemerken wir noch, daß man zuweilen die Sexte des Sexten-Akkords vom Dreiklange der zweiten Stufe um einen halben Ton erniedrigt (Beisp. g.). Dieser erniedrigte Ton ist gleichsam als ein Durchgang anzusehen, bei welchem die Hauptnote ausgelassen ist (Beisp. h.). Eine solche Wendung der Harmonie macht oft einen sehr ergreifenden Eindruck, und wird z. B. von Romberg in seiner Composition der „Glocke" von Schiller zu den Worten angewendet:

„An verwais'ter Stätte schalten
Wird die Fremde liebeleer,"

wodurch das traurige Wort „Fremde" einen dumpfschauerlichen Ausdruck erhält (Beisp. i.).

Aufgabe. Der Schüler bilde alle diese Cadenzen in verschiedenen Tonarten und Lagen nach, bediene sich dabei bald der engen, bald der weiten Harmonie, und spiele die Sätzchen sorgfältig ein.





2. In Chorälen.

Der Schüler harmonisire nunmehr die bereits bearbeiteten vier Choral=Melodieen Nr. 40 — 43 auf's neue, und suche Mannigfaltigkeit in seine Arbeit durch Abwechselung mit den begleitenden Harmonieen zu bringen, vergesse jedoch nie, daß die Akkorde der 1., 4. und 5. Stufe die bedeutsamsten und wesentlichsten sind. Umkehrungen, Vorhalte und Durchgänge mögen am geeigneten Orte angewendet werden.

3. In gangartigen und periodischen Vorspielen.
Hierüber sind besondere Bemerkungen nicht erforderlich.

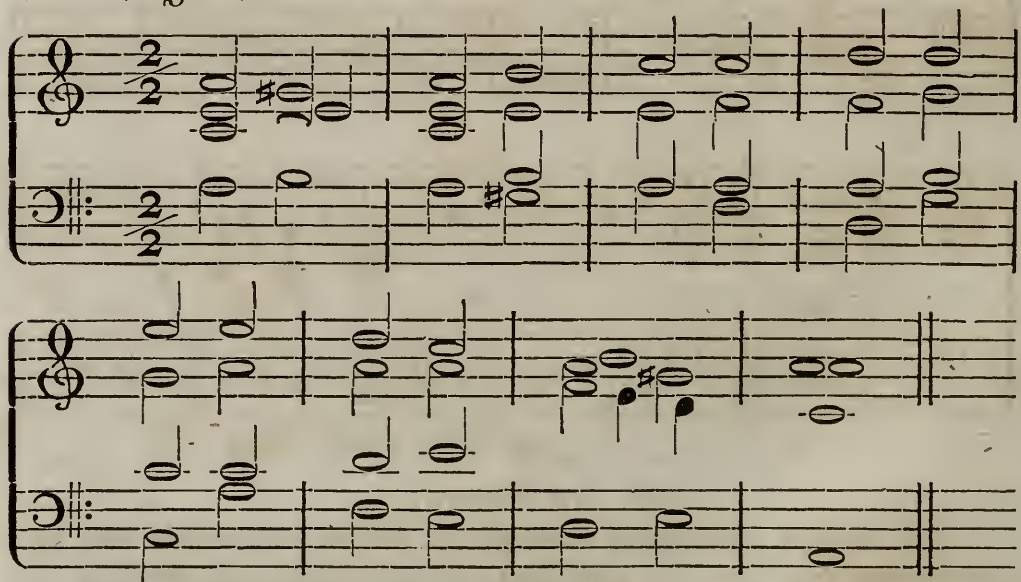
§. 80.

Die Modulation in der Moll-Tonart.

Wenn wir in einem Dur-Satze die ursprüngliche Tonart verließen, so wendeten wir uns vor Allem nach der Tonart der Dominante. Wollten wir in Moll-Sätzen dasselbe Verfahren beobachten, so würden wir aus einer Moll-Tonart in die andere, z. B. aus a-moll nach e-moll gehen müssen.

Nun machte zwar die Modulation aus einer Dur-Tonart in die andere einen ganz befriedigenden Eindruck; nicht aber so ist es, wenn wir eine trübe Moll-Tonart verlassen, um uns einer andern eben so trüben zuzuwenden. Die Dur-Tonart ist von der Natur gegeben, nicht so die aus jener künstlich entwickelte Moll-Tonart; letztere strebt daher der Dur-Tonart zu. Jedenfalls wird sie diejenige am liebsten ergreifen, welche am meisten mit ihr übereinstimmt, also die verwandte Dur-Tonart.

Der Uebergang wird auf das innigste durch diejenigen Akkorde vermittelt, welche die beiden Parallel-Tonarten mit einander gemein haben, so daß man oft ganz unmerklich aus der einen in die andere hinüber- und wieder zurückgeführt wird, selbst ohne Anwendung des Haupt-Sept-Akkordes. Z. B.:



Hier beginnt vom sechsten Akkorde an die Wendung nach der Parallele, doch gehört erst der achte Akkord entschieden dieser an, indem er das in a-moll leiterfremde g bringt; die auf den C-dur-Dreiklang folgenden vier Akkorde gehören wieder beiden Tonarten an, und erst der Haupt-

Sept-Akkord bringt uns entschieden wieder nach a-moll, obschon wir das Wiederauftreten dieser Tonart schon früher fühlen, da die tonische und die Unter-Dominanten-Harmonie von a-moll in einer Verbindung auftreten, welche uns C-dur vergessen lässt, selbst bevor der eigentliche Modulations-Schritt erfolgt.

§. 81.

Aussetzen von Chorälen in Moll-Tonarten, welche nach der verwandten Dur-Tonart moduliren.

Aufgabe. Der Schüler setze die Choräle Nr. 44—48 der Beilage aus, und beobachte genau die Modulation. (Die in Nr. 45 und 46 vorkommende, mit * bezeichnete leiterfremde Sept-Harmonie ist die Dominant-Harmonie von der Dominante, und wird die Wechsel-Dominante genannt. In Nr. 45 ist es die Wechsel-Dominanten-Harmonie der Parallel-Tonart A-dur, in Nr. 46 die der ursprünglichen Moll-Tonart. Wegen ihrer innigen Beziehung zu der Dominanten-Harmonie macht die Wechsel-Dominanten-Harmonie keinen fremdartigen Eindruck, sie klingt vielmehr erhebend.)

§. 82.

Harmonisirung solcher Choräle, von denen nur der cantus firmus gegeben ist.

Aufgabe. Der Schüler bearbeite die Melodieen Nr. 49—54 der Beilage, und wende sich der Parallel-Tonart zu, sobald ihn der Gang der Melodie darauf hinweiset.

§. 83.

Gangartige Arbeiten mit Ausweichung in die Parallele.

Aufgabe. Der Schüler bilde kleine nicht periodische Vorspiele, in denen er nach der verwandten Dur-Tonart ausweicht. In §. 80 findet er ein Beispiel dazu.

§. 84.

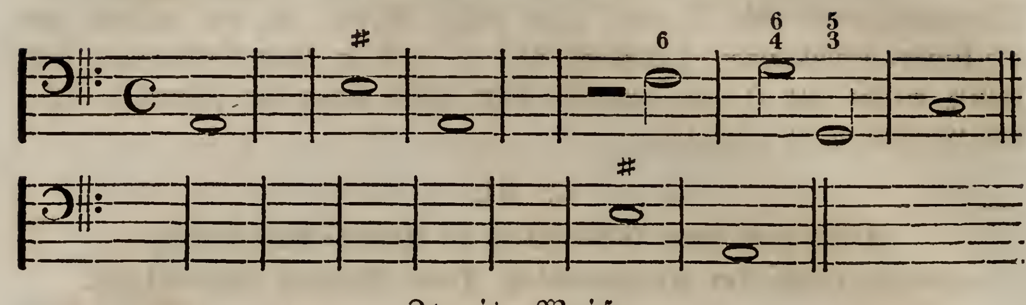
Periodische Tonstücke aus zwei Theilen mit Ausweichung in die Parallele.

Erste Weise.

Der erste Theil schließt in der verwandten Dur-Tonart, sein Vordersatz steht und schließt in der Haupt-Tonart.

Der zweite Theil beginnt entweder sogleich wieder in der Haupt-Tonart, oder er fängt mit der Parallel-Tonart an, und wendet sich dann zur Haupt-Tonart zurück.

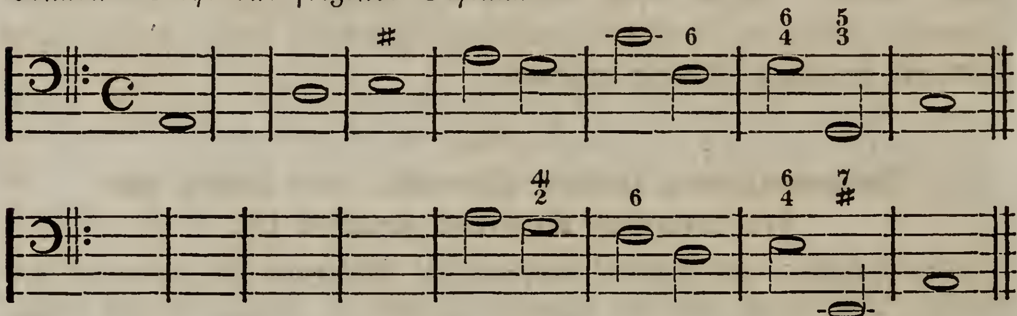
Folgendes ist der Grundriß für eine solche Arbeit.



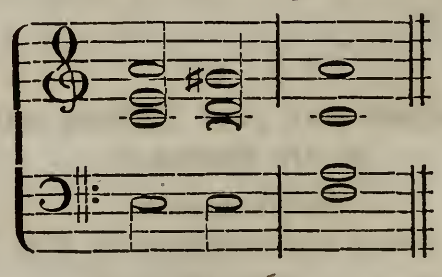
Zweite Weise.

Der erste Theil schließt wie im vorigen Falle in der verwandten Dur-Tonart, sein Vordersatz aber schließt mit der Dominanten-Harmonie der Haupt-Tonart.

Der zweite Theil modulirt vor dem Schlusse nach der Tonart der Unter-Dominante, und erhebt sich aus dieser wiederum zur Haupt-Tonart. Siehe das folgende Schema.



Soll der zweite Theil einen Anhang erhalten, so kann der demselben vorangehende Schluß eine betrügliche Modulation machen, und zwar ist, wie in Dur, der nächstliegende Trugschluß der, daß der Haupt-Sept-Akkord sich richtig löset, und nur der Baß, statt eine Quarte zu steigen, eine Sekunde aufwärts geht, wodurch wir den leitereignen Dreiklang der sechsten Stufe erhalten, der in Dur ein Moll-, in Moll ein Dur-Dreiklang ist.



Siebenter Abschnitt.

Die Nonen-Akkorde.

§. 85.

Entstehung und Arten derselben.

Schon lange kennen wir das Naturgesetz, daß die Akkorde aus terzenweise über einander gestellten Tönen gebildet werden. Drei also verbundene Töne geben uns den Dreiklang, vier den Sept-Akkord. Sollten sich nicht auch fünf Töne terzenweise über einander gestellt zu einem Akkorde verbinden lassen? —

Erwägen wir, daß schon unter den Vierklängen nur noch einer durch hellen, vollkommen befriedigenden Klang sich auszeichnete — der Haupt-Sept-Akkord — während die übrigen theils herb, theils trüb erschienen, so werden wir gewiß nicht den letzteren noch ein Intervall aufbürden, um sie völlig ungenießbar zu machen, sondern wir werden es nur mit dem Haupt-Sept-Akkorde versuchen.

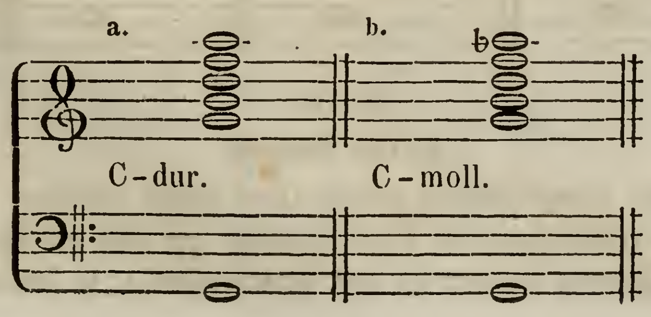
Stellen wir über den Haupt-Sept-Akkord noch eine höhere Terz, so ist diese die None des Grundtones, und der also gebildete Fünfklang heißt: ein Nonen-Akkord.

Bekanntlich hat der Haupt-Sept-Akkord seinen Sitz auf der Dominante, sowohl der Dur- als der Moll-Tonart. Wählen wir nun, wie natürlich, die leitereigene None, so erhalten wir

in Dur einen Haupt-Sept-Akkord mit großer None, den großen Nonen-Akkord (Beisp. a.),

in Moll einen Haupt-Sept-Akkord mit kleiner None, den kleinen Nonen-Akkord, (Beisp. b.).

Während also der Haupt-Sept-Akkord beiden Tongeschlechtern, dem Dur- und Moll-Geschlecht angehört, hat jedes Ton-Geschlecht seinen ihm eigenthümlichen Nonen-Akkord.



1. Der grosse Nonen-Akkord insbesondere.

§. 86.

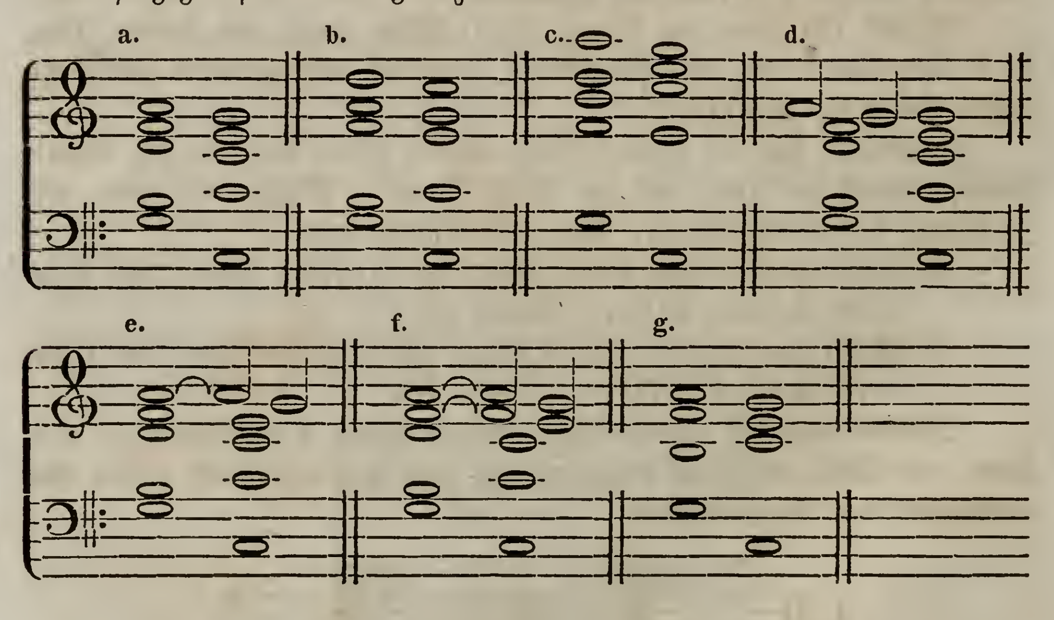
Seine Lösung.

Da der große Nonen-Akkord aus dem Haupt-Sept-Akkord hervorgegangen ist, und diesen in sich enthält, so folgt er natürlich dem Lösungsgesetze desselben, und seine None, die sich ja der Septime zunächst befindet, fällt mit dieser. (Beisp. a.)

Hierbei ist zu bemerken, daß, wenn die None und Quinte zugleich fallen, fehlerhafte Quintenfolgen entstehen, sobald die None über der Quinte steht. (Beisp. a.)

Entweder muß man also die Quinte über die None stellen (Beisp. b.), oder, wenn die None oben liegen soll, muß die Quinte steigen (Beisp. c.), oder man läßt die None vor der Lösung des Akkordes in die Oktave fallen (Beisp. d.), oder man hält die None zurück, und bildet einen (Sexten-) Vorhalt (Beisp. e.), wobei sich die Septime ihr gern anschließt (Beisp. f.); endlich kann die Quinte ganz wegbleiben. (Beisp. g.)

Die Septime fällt natürlich nur einen halben Ton, da sich der große Nonen-Akkord stets in einen Dur-Dreiklang auflöset; die große None hingegen fällt einen ganzen Ton.

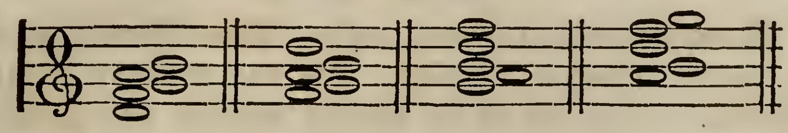


§. 87.

Seine Lagen.

Der große Nonen-Akkord müsste fünf Lagen zulassen; da aber in den meisten derselben mehrere Töne einander auf eine das Gehör verwirrende Weise zu nahe kommen (s. das Notenbeispiel), so braucht man fast

nur seine Nonenlage, d. h. diejenige, in welcher die None in der Oberstimme liegt und zwar mit ausgelassener Oktave; doch zeigt Beispiel b. in §. 86 auch eine brauchbare Darstellung der Quintlage.



§. 88.

Seine Umkehrungen.

Die große Tonmasse des Nonen-Akkordes macht uns eine Verminderung derselben wünschenswerth. Daß wir die Quinte auslassen können, haben wir schon §. 86 gesehen (s. Beisp. g.). Noch häufiger lässt man den Grundton aus, statt

des Nonen-Akkordes g–h–d–f–a hat man dann
den Sept-Akkord h–d–f–a.

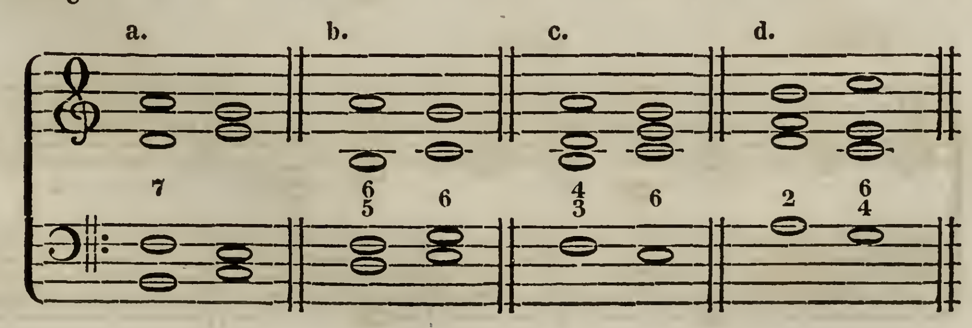
Wir haben diesen schon auf der 7. Stufe der Dur-Tonleiter gefunden, ohne ihn als Grund-Harmonie viel benutzen zu können. Jetzt erscheint uns also derselbe Akkord als auf die Dominante gegründet, und sich nach der tonischen Harmonie lösend.

Sein Grundton ist Terz, seine Terz ist Quinte, seine Quinte ist Septime, seine Septime ist None des Nonen-Akkordes, und demgemäß erfolgt die Lösung. (Beisp. a.)

Natürlich lässt er, wie jeder Sept-Akkord, drei Umkehrungen zu:

1. einen Quintsext-Akkord, bei welchem die Grundquinte des Nonen-Akkordes im Basse liegt, (Beisp. b.);
2. einen Terzquarten-Akkord, bei welchem die Grundseptime des Nonen-Akkordes im Basse liegt, (Beisp. c.);
3. einen Sekunden-Akkord, bei welchem die Grundnone im Basse liegt, (Beisp. d.),

doch wird von dieser letzteren Umkehrung kein Gebrauch gemacht, weil sie herb klingt.



§. 89.
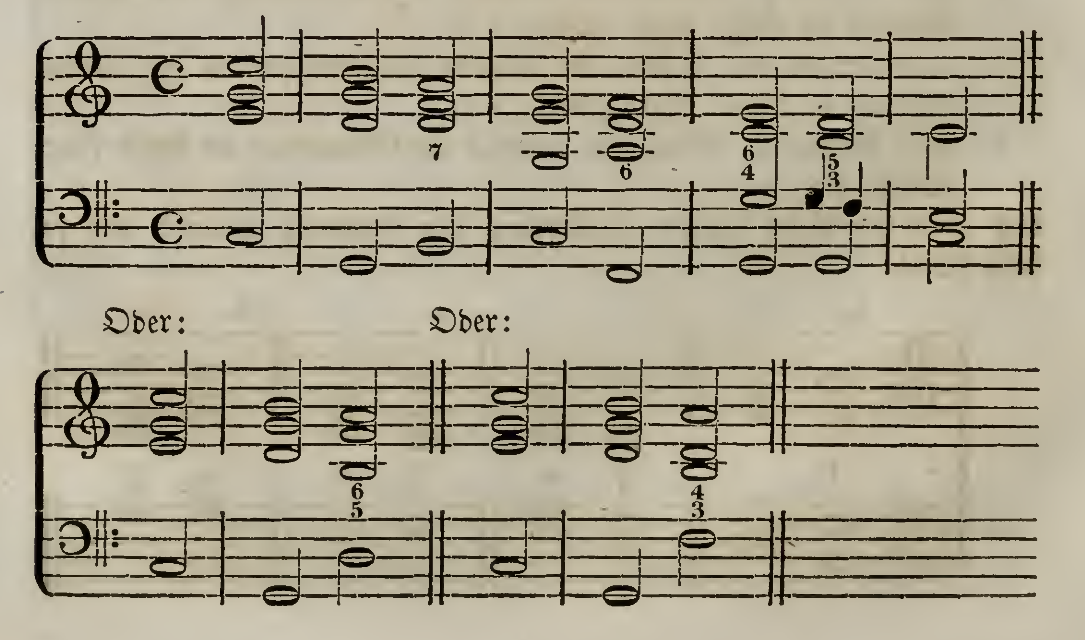
Seine Anwendung.

Im Allgemeinen wird von dem großen Nonen-Akkorde nur sparsam Gebrauch gemacht, zumal in Chorälen. Um der Uebung willen sind in den Chorälen Nr. 55 und 56 der Beilage möglichst viele große Nonen-Akkorde und deren Umkehrungen angewendet; diese Uebungs-Beispiele sollen aber den Schüler nicht verleiten, in Chorälen, die für den kirchlichen Gebrauch bestimmt sind oder die überhaupt einen Kunstwerth haben sollen, ebensoviele Nonen-Akkorde einzuführen.

In bezifferten Chorälen wird der Schüler die vom Nonen-Akkorde stammenden Septimen-, Quintsexten- und Terzquarten-Akkorde leicht an ihrer Lösung erkennen. Wenn z. B. der erste Quintsext-Akkord in Nr. 55 einen Sept-Akkord zur Grundharmonie hätte, so müsste er sich in den a-moll-Dreiklang lösen; da er sich aber in die F-dur-Harmonie löset, so muß sein Grundbaß eine Quarte tiefer liegen, als F, mithin C sein; der in Rede stehende Quintsext-Akkord stammt mithin von einem Nonen-Akkorde ab, dessen Quinte im Basse liegt.

Hierauf versuche der Schüler in den Chorälen Nr. 57 — 59 einige Male die in Rede stehenden Akkorde anzuwenden, besonders wo die sechste Stufe der Tonleiter eine Stufe fällt.

Endlich wende er den großen Nonen-Akkord und seine Umkehrungen in Vorspielen hie und da an, wo die Dominanten-Harmonie ihn zuläßt. Das folgende Beispiel zeigt ein solches Sätzchen.
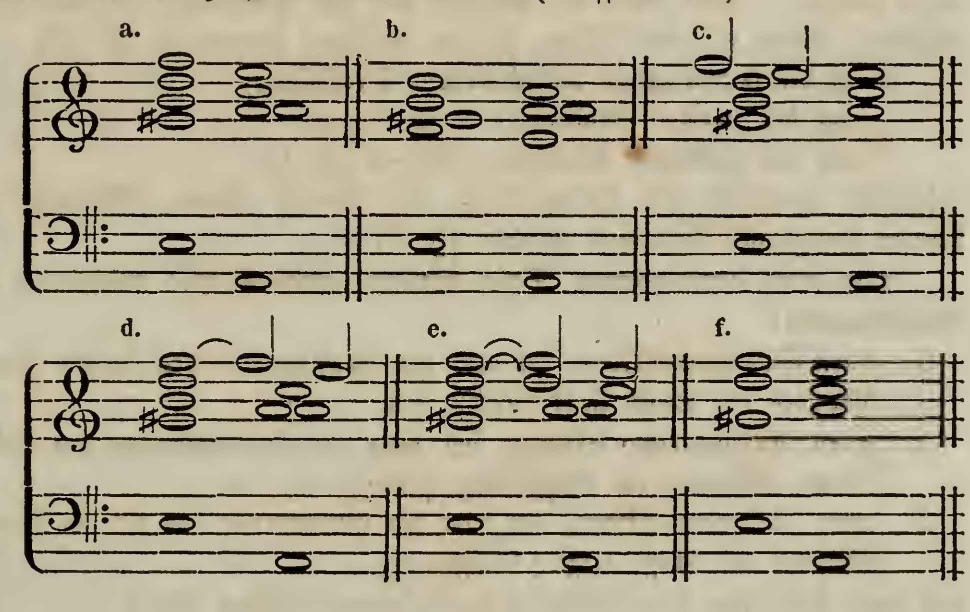


2. Der kleine Nonen-Akkord.

§. 90.

Seine Lösung.

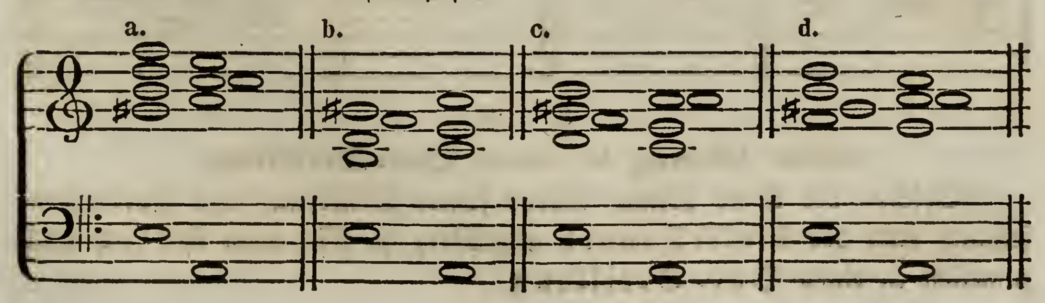
Die Lösung des kleinen Nonen-Akkordes ist ganz gleich der des großen, nur daß er, als der Moll-Tonart angehörig, sich naturgemäß in einen Moll-Dreiklang löset (Beisp. a.). Auch bei seiner Lösung entstehen, wenn die None über der Quinte liegt, und beide Intervalle abwärts gehen, Quintenfolgen. Sie sind jedoch keineswegs so auffällig, wie bei dem großen Nonen-Akkorde, denn die aufeinander folgenden Quinten sind von ungleicher Größe, die erste ist eine kleine, die zweite eine große. Will man sie gleichwohl vermeiden, so kann man dieselben Mittel anwenden, wie bei dem großen Nonen-Akkorde. (Beisp. b — f.)



§. 91.

Seine Lagen.

Der kleine Nonen-Akkord ist in der Nonen-, Terz-, Quinten- und Septimen-Lage anwendbar; die Oktavlage ist wegen des Zusammentritts der Oktave und None unstatthaft.



§. 92.

Seine Umkehrungen.

Hier gilt dasselbe, was wir bei dem großen Nonen-Akkorde fanden; man gebraucht die Umkehrungen des kleinen Nonen-Akkordes fast immer ohne Grundton.

Aus dem Nonen-Akkorde e - gis - h - d - f
wird dann ein Sept-Akkord: gis - h - d - f,
der, weil seine Septime eine verminderte ist, der verminderte Sept-Akkord heißt. (Beisp. a.)

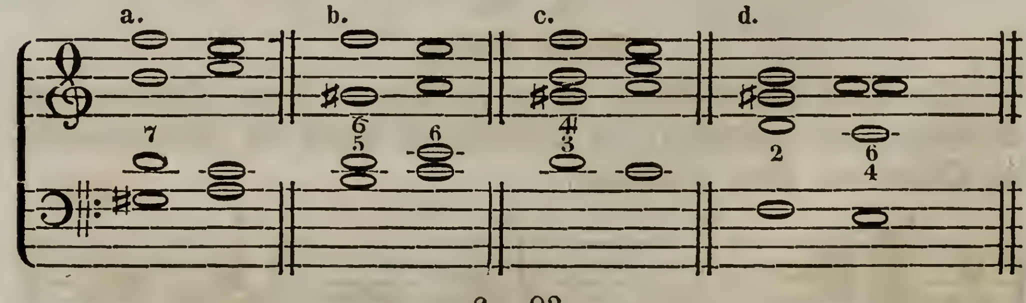
Diesen Zusammenklang fanden wir auf der siebenten Mollstufe als leitereignen Sept-Akkord, konnten ihn aber als Grund-Harmonie nicht annehmen, weil er sich in den unbrauchbaren übermäßigen Dreiklang hätte lösen müssen. Jetzt aber, da wir ihn auf den Dominant-Nonen-Akkord beziehen, findet er seine Lösung in der tonischen Harmonie (§. 77).

Auch die leitereigenen verminderten Dreiklänge:
auf der zweiten Mollstufe: h - d - f und
auf der siebenten Mollstufe: gis - h - d
erscheinen nunmehr als Bestandtheile des kleinen Nonen-Akkordes, und können demgemäß behandelt werden (§. 77).

Von dem verminderten Sept-Akkorde erhalten wir wiederum drei Umkehrungen:

1. einen Quintsext-Akkord, bei dem die Grundquinte des kleinen Nonen-Akkordes im Basse liegt (Beisp. b.),
2. einen Terzquarten-Akkord, bei dem die Grundseptime des kleinen Nonen-Akkordes im Basse liegt (Beisp. c.),
3. einen Sekunden-Akkord, bei dem die Grundnone des kleinen Nonen-Akkordes im Basse liegt (Beisp. d.),

den man wohl den übermäßigen Sekunden-Akkord nennt.



§. 93.
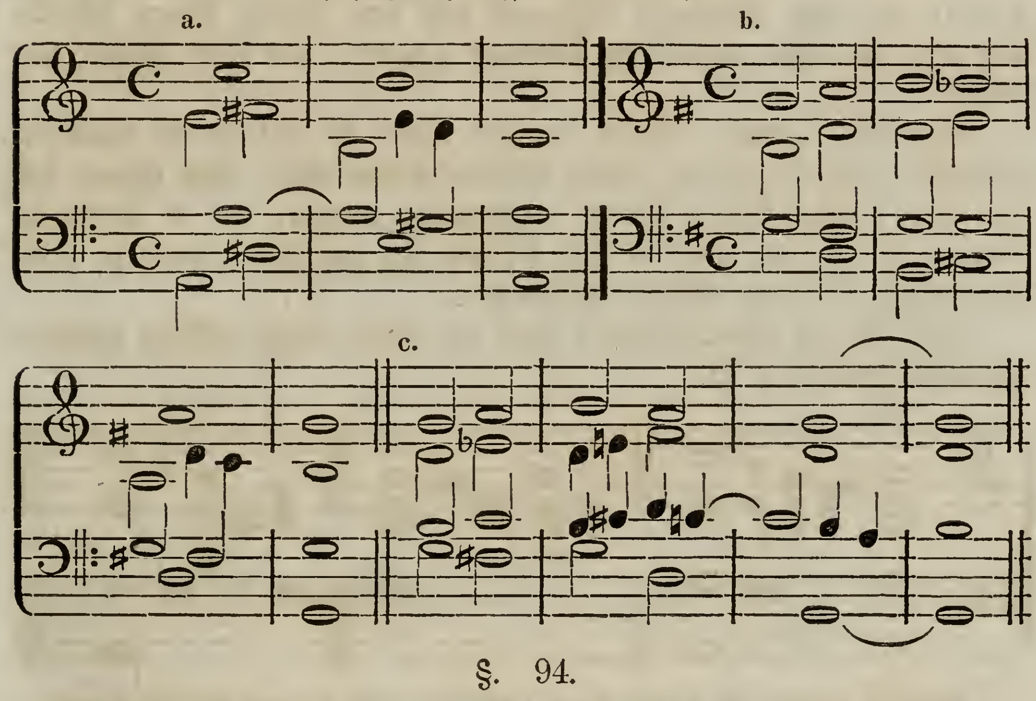
Seine Lösung in einen Dur-Dreiklang.

Obschon der kleine Nonen-Akkord seiner Entstehung und Zusammensetzung nach der Moll-Tonart angehört, so löset man ihn doch auch zuweilen in einen Dur-Dreiklang.

Einmal geschieht dies dann, wenn man ihn in der Moll=Tonart auf der Wechsel=Dominante (d. i. bekanntlich die Dominante von der Dominante) bildet.

Dann folgt auf ihn die Dominanten=Harmonie, also ein Dur=Akkord, und auf diesen erst die tonische Moll=Harmonie (Beisp. a.).

Da nun aber die Lösung des kleinen Nonen=Akkordes in einen Dur=Dreiklang in eben gezeigter Weise statthaft ist, so kann er sich überhaupt, sobald es wünschenswerth erscheint, in einen Dur=Dreiklang auflösen. Dadurch, und noch durch andre Eigenthümlichkeiten, giebt er ein treffliches Mittel der Modulation ab, wovon weiter unten (§. 101) die Rede sein wird. Zugleich kann er aber auch ohne Weiteres auf der Dominante der Dur=Tonart angewendet werden, wenn man eine Trübung der Dur=Tonart beabsichtiget (Beisp. b. und c.).
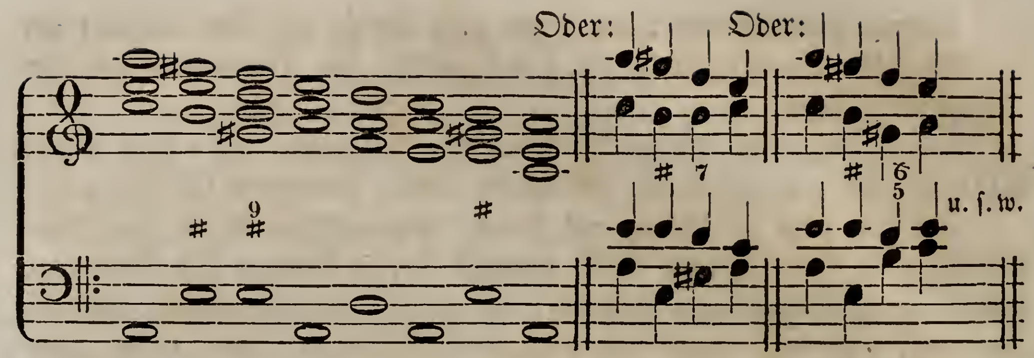


§. 94.

Seine Anwendung.

Der kleine Nonen=Akkord und namentlich der von ihm abgeleitete verminderte Septimen=Akkord sammt seinen Umkehrungen finden häufige Anwendung, — doch dürfen sie natürlich nicht den Dreiklang und Sept=Akkord, als die wesentlichsten Bestandtheile aller Harmonie, zurückdrängen.

Zunächst benutzen wir die vorliegenden Akkorde zur Harmonisirung der fallenden Moll=Tonleiter, in welcher wir bisher die Quinten= und Oktavenfolgen noch nicht vermeiden konnten, indem wir die sechste Stufe mit dem kleinen Nonen=Akkorde oder einer von ihm herstammenden Harmonie begleiten.
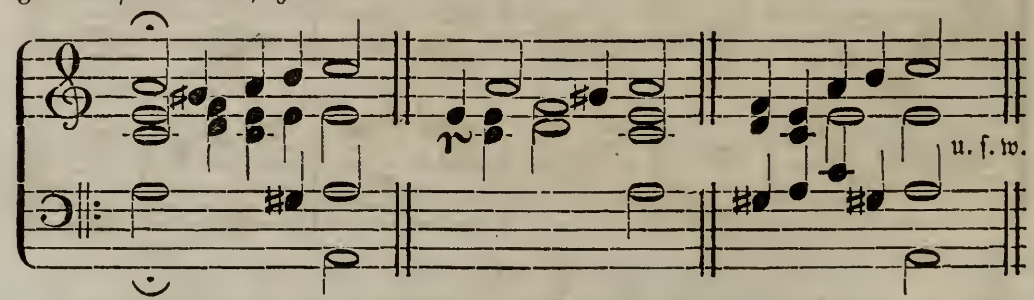


(Aufgabe. Der Schüler begleite mehrere fallende Moll-Tonleitern in dieser Weise.)

Sodann setzen wir die Choräle Nr. 60 bis 63 der Beilage aus. In diesen ist — was ausdrücklich bemerkt wird — um der Uebung willen ein weit häufigerer Gebrauch von dem kleinen Nonen-Akkorde und den von ihm abgeleiteten Akkorden gemacht, als sonst zulässig sein würde.

Nunmehr werden mehrere von den unter Nr. 40 bis 54 gegebenen Melodieen mit Anwendung dieser Akkorde harmonisirt. Bei einigen soll der kleine Nonen-Akkord überall angewendet werden, wo er überhaupt eintreten kann; dann aber soll der Schüler ihn nur selten, vielleicht zwei- bis dreimal in einem Chorale gebrauchen.

Auch in den Zwischenspielen kann der kleine Nonen-Akkord zuweilen gebraucht werden, z. B.



Endlich sollen die besprochenen Akkorde auch in den kleinen Vorspielen, welche der Schüler componirt, Anwendung finden.

Anhang zum siebenten Abschnitte.
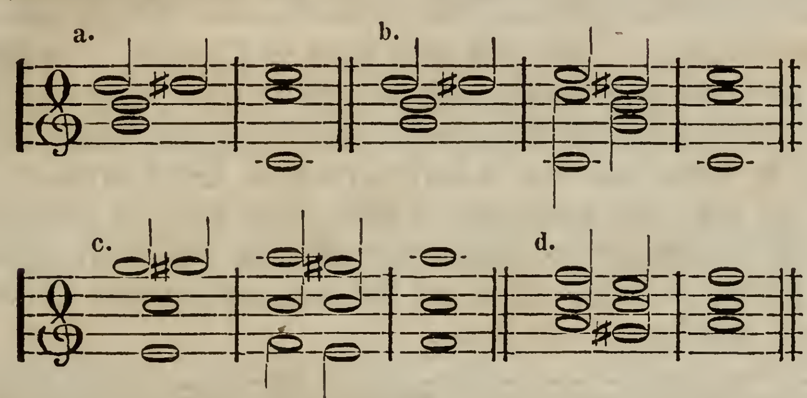
§. 95.

Betrachtung einiger als Folge von Durchgängen und Vorhalten entstehenden Akkorde.

Mittelst der Durchgänge entstehen einige merkwürdige Umgestaltungen bekannter Akkorde, die sich wie selbstständige Harmonieen anwenden lassen. Hierher gehört:

1. Der übermäßige Dreiklang.

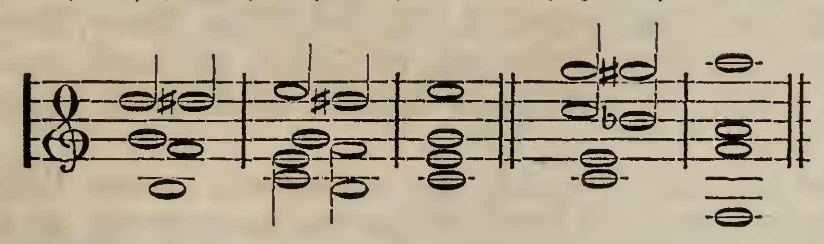
Er entsteht aus dem Durchgange der Quinte des Dur-Dreiklangs (Beisp. a.) und kann sammt seinen Umkehrungen auch da auftreten, wo seine Quinte nicht mehr als Durchgang erscheint (Beisp. b—d.). In Chorälen macht man jedoch keinen Gebrauch von ihm, weil er immer einen schneidenden Klang hat.



2. Akkorde, welche aus dem Hauptsept-Akkorde entstehen.

a. Durch Erhöhung der Quinte.

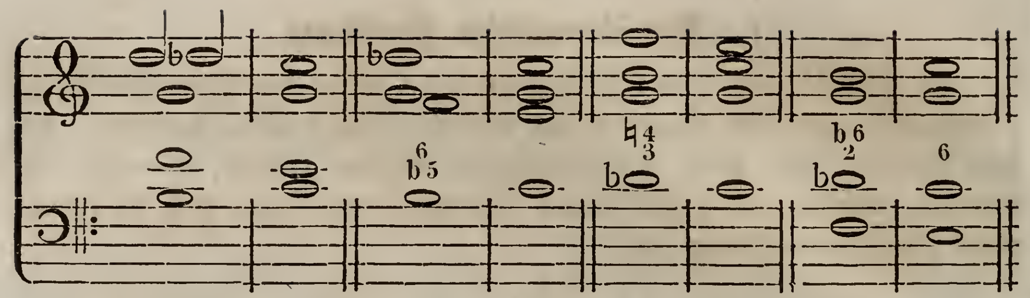
Wie wir im Dur-Dreiklange die Quinte erhöhten, können wir dies auch in dem aus ihm entstandenen Hauptsept-Akkorde thun, und erhalten dadurch Akkorde, wie sie das folgende Beispiel zeigt, von denen jedoch im einfachen Choralsatze auch nicht leicht Gebrauch gemacht wird.



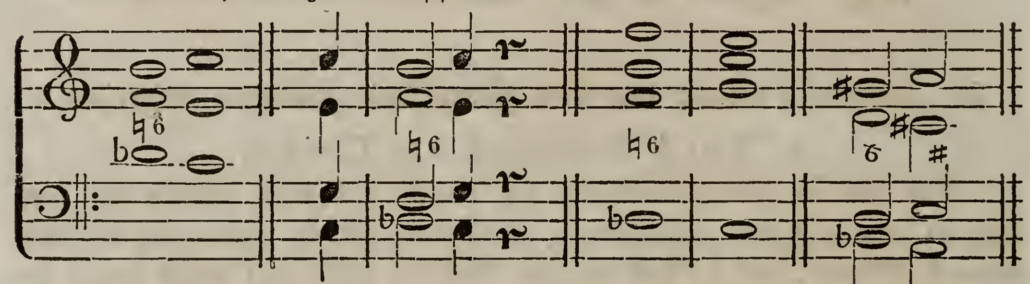
b. Durch Erniedrigung der Quinte.

Während die erhöhte Quinte natürlich stieg, muß die erniedrigte fallen. Da sie sich auf diese Weise mit der Terz in einen und denselben Ton löset, so dürfen diese beiden Intervalle einander nicht zu nahe treten, damit nicht die auffallend gewordene Quinte bei der Lösung gleichsam spurlos verschwinde.

Den im folgenden Beispiele dargestellten Akkord belegen manche Musiklehrer wegen seiner großen (harten) Terz und kleinen (verminderten) Quinte mit dem ungeschickten und überflüssigen Namen „hart-verminderter Sept-Akkord."



Am häufigsten — und auch nicht selten in Chorälen — wendet man die im vorstehenden Beispiele aufgewiesenen Akkorde in zweiter Umkehrung mit Auslassung des Grundtons an. Wäre die Quinte nicht erniedrigt, so hätten wir den uneigentlichen Sext-Akkord (siehe §. 65.) vor uns; mit erniedrigter Quinte pflegt man ihn den übermäßigen Sext-Akkord zu nennen. Er löset sich nach Dur, (siehe das folgende Beispiel) und man pflegt, wie bei dem uneigentlichen Sext-Akkorde die Grund-Septime zu verdoppeln.



3. Akkorde, welche aus dem kleinen Nonen-Akkorde entstehen.
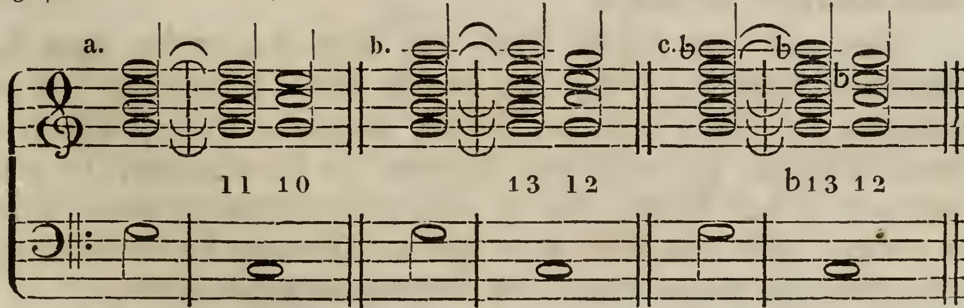
Läßt man, wie gewöhnlich, bei dem kleinen Nonen-Akkorde den Grundton aus, und erniedrigt dann die Quinte, wie vorhin unter 2. b. gezeigt worden, so erhält man ebenfalls wohlklingende Harmonieen. (Beisp. a. b.)

Auch von ihnen gebraucht man vorzugsweise diejenige Umkehrung, in welcher die erniedrigte Quinte in den Baß gelegt ist, also die von der zweiten Umkehrung des verminderten Sept-Akkordes gebildete. Man erhält dann den übermäßigen Sext-Akkord mit hinzugefügter Grund-None. Er löset sich in einen Dur-Dreiklang, der in Mollsätzen gewöhnlich Dominanten-Akkord ist, so daß der übermäßige Sext-Akkord von dem Wechsel-Dominanten-Akkorde stammt. (Beisp. g.)

Die bei der Lösung dieses Akkordes entstehenden Quinten werden von den größten Tonkünstlern zuweilen absichtlich angewendet (Beisp. c.), man kann sie jedoch auch auf verschiedene Weise vermeiden, z. B. durch Vorhalte (Beisp. d.), oder indem man die Grund-None ohne oder mit Anwendung von Durchgängen in die Grund-Septime zurückführt, und dann erst den Akkord löset. (Beisp. e. f.)

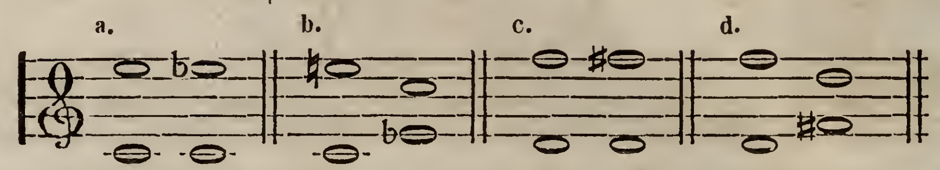
4. Akkorde, welche durch Vorhalte entstehen.

Bei Schlußfällen wird zuweilen der ganze Hauptsept-Akkord (Beisp. a.) oder der große (Beisp. b.) oder kleine Nonen-Akkord (Beisp. c.) als Vorhalt benutzt. Manche nennen erstere Gestaltung den Undecimen-, letztere den Terzdecimen-Akkord, Namen, welche vollkommen überflüssig sind.



Schließlich gedenken wir hier einer verbotenen Art der Stimmführung, welche man den Querstand nennt. Wenn nämlich ein Ton erniedrigt oder erhöht werden soll, so muß dies in derselben Stimme, nicht in einer andern geschehen, also wie bei a und c, nicht wie bei b und d, weil sonst im ersteren Falle die Oberstimme aus C-dur, die Unterstimme

aus c-moll, im letztern die Oberstimme aus d-moll, die Unterstimme aus D-dur zu gehen scheint. Die Stimmführung bei b und d bildet also den verbotenen Querstand.



Der Schüler setze nun die Choräle Nr. 64 und 65 der Beilage aus, in denen namentlich der übermäßige Sext-Akkord vorkommt. Er harmonisire ferner die Melodieen Nr. 58 und 59 mit Anwendung dieses Akkordes, und mache auch in seinen Präludien Gebrauch von ihm und den übrigen nachgewiesenen Akkorden.

Zusatz.

§. 96.

Der Charakter der Tonarten.

Der wichtigste Gegensatz, welcher sich in den bisher betrachteten, bearbeiteten oder selbst erzeugten Tonstücken kund that, ist der von Dur und Moll.

Der Charakter der Dur-Tonart ist im Allgemeinen Kraft und Festigkeit, sie hat einen hellen, klaren, freudigen Ausdruck. Eine Folge von Dur-Dreiklängen schreitet im kräftigen Wohllaute einher. Das Wesen der Moll-Tonart ist ein größerer oder geringerer Grad von Schwermuth, sie hat einen trüberen, aber weichen und zarten Ausdruck. Man kann das feste Dur und das weiche Moll mit dem männlichen und weiblichen Charakter vergleichen.

Aber auch jede einzelne Dur- und Moll-Tonart hat ihren eigenthümlichen Ausdruck, obschon der Grund dieser Erscheinung noch nicht aufgehellt ist. Wenn daher der Schüler angehalten wurde, Choräle und andere Tonstücke in verschiedene Tonarten zu transponiren, so geschah dies nur in der Absicht, ihn in allen gebräuchlichen Tonarten heimisch zu machen, nicht aber sollte es in ihm die Meinung hervorrufen, es sei gleichgültig, in welcher Tonart ein Tonstück dargestellt werde.

Im Allgemeinen kann man aussprechen, daß der Charakter einer Tonart um so viel weiter von der Ruhe und Klarheit des C-dur und von der sanften Innigkeit des a-moll sich entferne, je größer die Zahl der Kreuze oder Bee wird. In Chorälen wird deßhalb nicht leicht über vier Versetzungszeichen hinaus gegangen.

Wir können hier uns nicht auf die von Theoretikern aufgestellte, zum Theil phantastische *) Charakteristik aller Tonarten einlassen; nur Andeutungen müssen genügen.

C-dur ist, wie gesagt, einfach, ruhig und klar; eben so, und wohl noch zarter und inniger G-dur, in welcher Tonart deshalb sehr viele Choräle gesetzt sind. Verwandten Charakters ist F-dur.

D-dur ist der Ton des Jubels, voll Kraft und Feuer; A-dur ist heiteren und gemüthlichen Wesens; E-dur sehr hell und freudig; H-dur hat einen grellen, leidenschaftlichen Charakter.

B-dur ist sanft und ruhig; Es-dur tönt ernst und andächtig; As-dur ist der Ton des Grabgesanges.

A-moll, E-moll und H-moll sind sanft und zart; D-moll ernst und fest, von G-, C-, F- und B-moll ist das folgende immer düsterer und schwermüthiger, als das vorhergehende, ebenso ist es bei Fis-, Cis- und Gis-moll.

Doch ist zu bemerken, daß ein geistreicher Componist durch jede Tonart sehr verschiedenartige Empfindungen auszudrücken vermag.

Achter Abschnitt.

Die Modulationslehre.

---

§. 97.

Einleitung.

Die Tonstücke, welche wir zuerst bearbeiteten oder bildeten, bewegten sich stets innerhalb einer und derselben Dur- oder Moll-Tonart. Bald aber fühlten wir das Bedürfniß, den Kreis unserer Harmonieen zu erweitern, und wir zogen die nächstverwandten Tonarten hinein. Dies war

*) So ist es doch gewiß zu nennen, wenn Schubart von Gis-moll sagt: „es drückt Griesgram aus, gepreßtes Herz bis zum Ersticken, Jammerklage, die in Doppelkreuzen hinseufzt“ u. s. w., oder von fis-moll: „ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande“ — u. s. w., oder von Des-dur: „ein schielender Ton, ausartend in Leid und Freude, lachen kann er nicht, heulen kann er nicht, aber doch wenigstens das Heulen grimmasiren.“

in Dur die Tonart der Dominante, wohl auch, zumal gegen den Schluß der Tonstücke die der Unter-Dominante; in Moll war es die verwandte Dur-Tonart, in welche wir auswichen.

Natürlich können wir einen Schritt weiter gehen, und auch in entferntere Tonarten ausweichen, und in allen umfangreicheren Tonstücken pflegt dies zu geschehen.

Bevor wir aber darauf eingehen, welche Tonarten zu ergreifen sind, müssen wir uns erst der Mittel vollständig bewußt werden, durch welche wir aus einer Tonart in die andere gelangen können, mit Einem Worte: der Modulationsmittel.

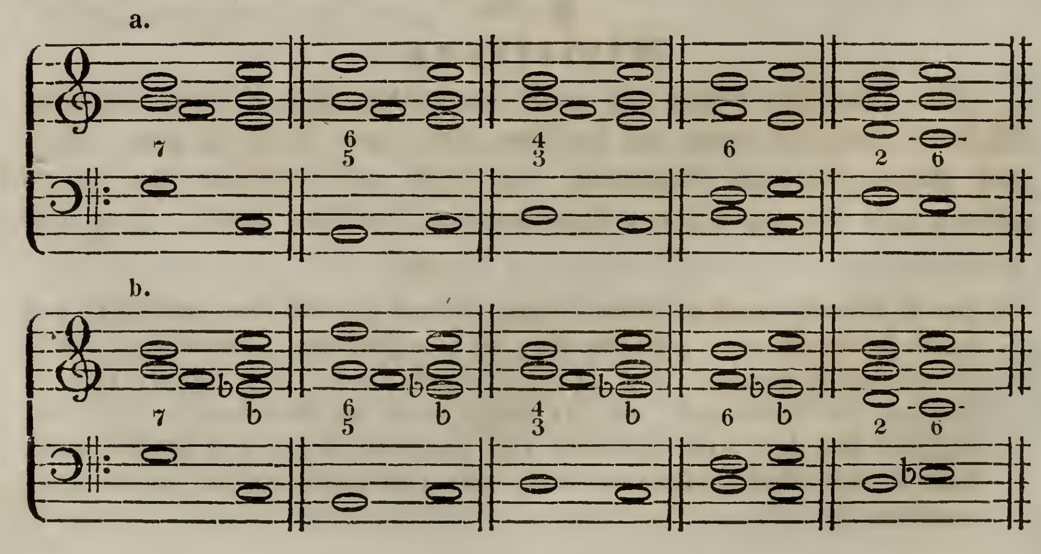
I. Die Modulationsmittel.

§. 98.
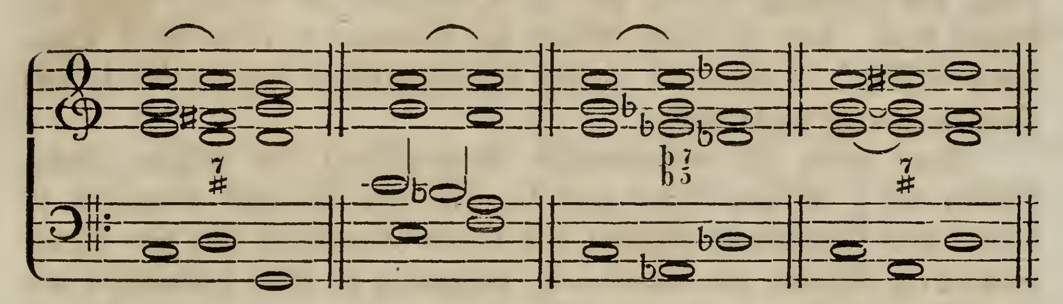
1. Der Hauptsept-Akkord.

Da der Hauptsept-Akkord seinen Sitz auf der Dominante hat, und sich in den tonischen Dreiklang löset, so ist er das vornehmste und gewöhnlichste Uebergangsmittel (vergleiche §. 42.) und von uns längst als solches benutzt.
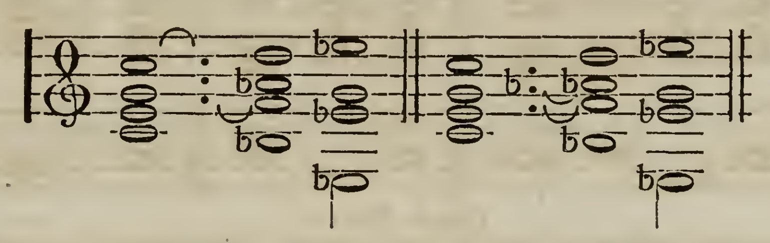
Wenn wir also in irgend eine Tonart moduliren wollen, so lassen wir den Dominant-Sept-Akkord derselben erklingen, welcher uns sicher hineinführt. Da sich derselbe ebensowohl nach Dur als nach Moll löset, so dient er uns eben so gut zur Modulation in eine Dur- als in eine Moll-Tonart. Natürlich können wir ihn dabei entweder in seiner Grundgestalt, oder in einer seiner drei Umkehrungen, auch — in zweiter Umkehrung mit ausgelassenem Grundtone — als uneigentlichen Sext-Akkord anwenden. Das folgende Beispiel zeigt uns, wie der Hauptsept-Akkord auf G uns nach C-dur oder c-moll führt.



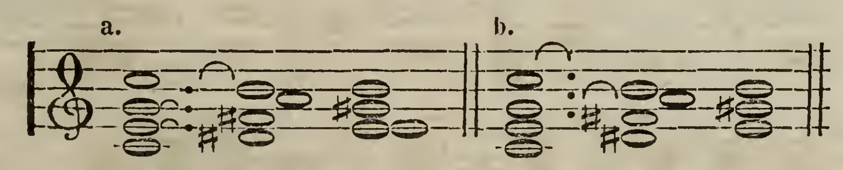
Nun gilt es aber, den Dominantsept-Akkord der zu erreichenden Tonart mit der tonischen Harmonie derjenigen Tonart, von welcher wir ausgehen, richtig zu verbinden, damit nicht der Zusammenhang der Harmonie zerrissen werde. Dieser Zusammenhang ist bekanntlich vorhanden, wenn der Dominant-Sept-Akkord mit dem ihm vorangehenden tonischen Dreiklange einen oder mehrere gemeinschaftliche Töne hat, z. B.



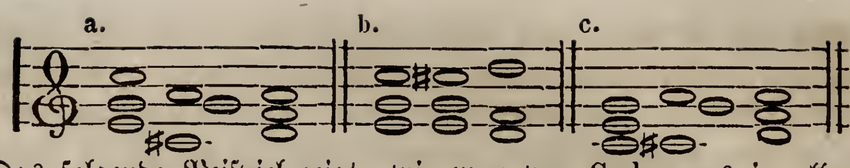
Fehlt dieser Zusammenhang, so müssen wir zwischen den tonischen Dreiklang, von welchem wir ausgehen, und die zu ergreifende Dominant-Sept-Harmonie einen oder mehrere Akkorde einschieben, welche die Vermittelung bewirken. Natürlich müssen die Vermittelungs-Akkorde in möglichst naher Beziehung zu den zu verbindenden Harmonieen stehen; man wählt daher insgemein nur leitereigene Dreiklänge der Tonart, von welcher ausgegangen wird, obschon man zuweilen statt eines Dur-Dreiklangs den gleichnamigen Moll-Dreiklang — und umgekehrt — wählt, falls dadurch die Verbindung inniger wird; —



und man wählt aus mehreren zu Gebote stehenden Dreiklängen am liebsten denjenigen, der am meisten an die zu erlangende neue Tonart erinnert — Beispiel a. würde mithin dem Beispiel b. vorzuziehen sein.



Dabei wird man sich vor Querständen hüten, indem man jeden Ton nur in derjenigen Stimme erhöht oder erniedrigt anwendet, welche ihn im vorhergehenden Akkorde ohne Versetzungszeichen hatte; also nicht wie bei a., sondern wie bei b. oder c.



Das folgende Beispiel zeigt, wie man von C-dur aus in alle Dur-Tonarten ohne Vermittelungs-Akkord oder mit Anwendung eines einzigen, durch den Hauptsept-Akkord auf der Dominante der neuen Tonart gelangen kann. Und da dieser Akkord sich ebensogut in einen Moll-Dreiklang auflöset, so ist damit zugleich die Modulation von C-dur in alle Moll-Tonarten aufgewiesen.

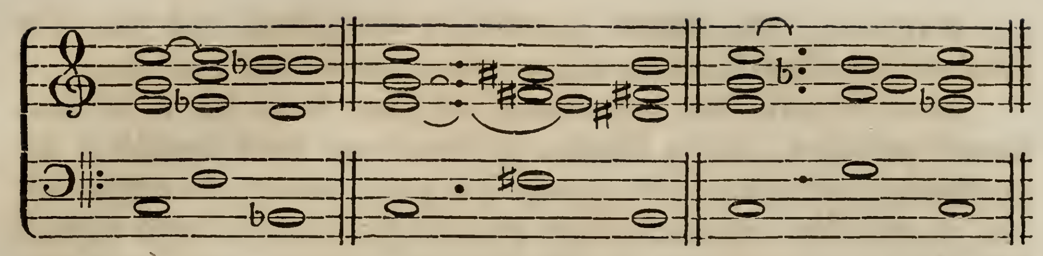
Dabei spielt die enharmonische Verwechselung eine wichtige Rolle. Wollen wir z. B. von C-dur nach Cis-dur oder Cis-moll moduliren, so scheint keine Verbindung zwischen dem C-dur-Dreiklange und dem Dominant-Sept-Akkorde gis-his-dis-fis vorhanden zu sein; verwechseln wir aber letzteren enharmonisch, so heißt er as-c-es-ges, und c erscheint als Verbindungston mit dem vorhergehenden tonischen Dreiklange.

Endlich bemerken wir noch, daß bei der letzten Modulation, von C-dur nach c-moll zwar Verbindung vorhanden wäre, auch wenn der f-moll-Dreiklang nicht eingeschoben wäre, allein ohne diesen würde man auf den Eintritt des c-moll-Dreiklangs gar nicht vorbereitet sein, da auf den Dominant-Akkord ebensogut wieder C-dur folgen könnte, was man dann auch als das Zunächstliegende erwarten würde.

(Nach Marx.)

6

6
5

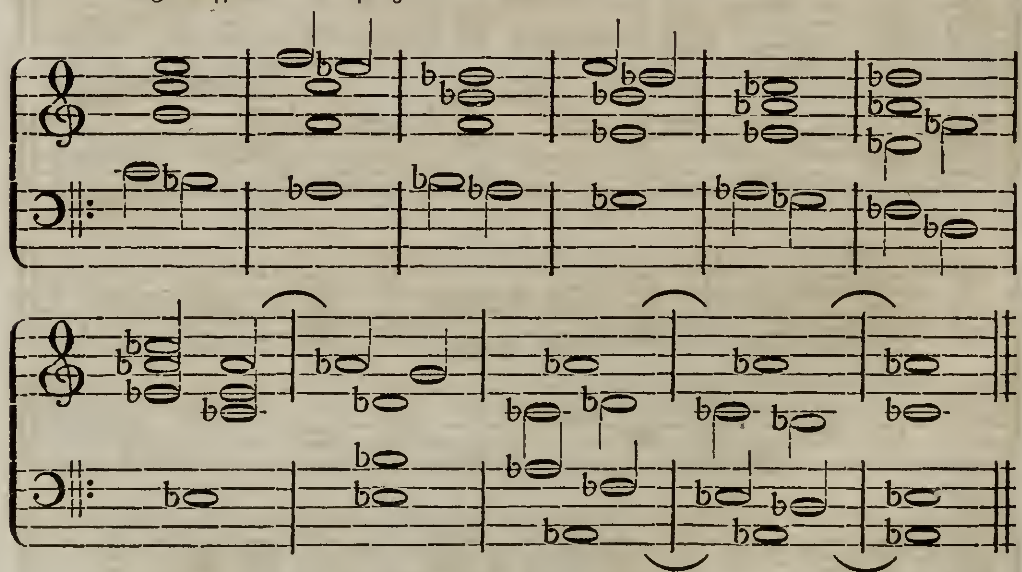


Aufgabe. Der Schüler übe sich schriftlich und am Klaviere in dieser kürzesten Weise von jeder der gebräuchlichen Dur-Tonarten aus in jede andere Dur- oder Moll-Tonart zu moduliren.

Wenn von einer Moll-Tonart ausgegangen wird, so müssen natürlich die vermittelnden Akkorde zuweilen andere sein, als die obigen, wie das folgende Beispiel zeigt. (Jede dieser Modulationen könnte auch nach Dur geführt werden.)

Aufgabe. Der Schüler modulire in dieser Weise aus jeder der gebräuchlichen Moll-Tonarten in jede andere Moll- und Dur-Tonart.

Zweierlei werde hier noch bemerkt. Erstens: Wenn wir in die neue Tonart moduliren, um in derselben zu bleiben und unser Tonstück in ihr zu schließen, wenn wir also einen Uebergang machen, so müssen wir uns in derselben befestigen, indem wir eine Schlußformel darin machen, damit die neue Tonart dem Gehör eingeprägt werde. — Zweitens: Nur damit wir schnell und sicher auf das Ziel, die zu erreichende Tonart, losgehen lernten, haben wir uns geübt, ohne Vermittelungs-Akkord oder mit Hülfe eines einzigen, zu moduliren. Sobald es uns zweckmäßig und vortheilhaft erscheint, können wir natürlich mehrere Vermittelungsglieder anwenden. Schon in den vorigen Beispielen kamen einige Fälle vor (C-dur nach As-dur, c-moll nach H-dur), in denen ein Akkord kaum eine genügende Vermittelung bot, weshalb wir Dur in Moll und umgekehrt verwandelten, was grade nicht empfehlenswerth ist. Solche Härten vermeiden wir durch den Gebrauch mehrerer Zwischen-Akkorde. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß wir alle uns zu Gebote stehenden harmonischen Mittel, z. B. die Umkehrungen, Vorhalte, Durchgänge und Hülfsnoten anwenden dürfen, wodurch der Uebergang zu einem kleinen Tonstücke wird. Ein Beispiel möge genügen, da der Schüler sich selbst bemühen muß, die zweckmäßigsten Modulationsmittel aufzusuchen und in angemessener Weise zu verwenden.



Aufgabe. Der Schüler bilde von jetzt an neben den weiterhin folgenden Uebungen stets fleißig Uebergänge. Er gewöhne sich, in Orgel- und Klavierstunden die Tonstücke, welche er nach einander spielt, durch Uebergänge zu verknüpfen. Auch ist es von besonderer Wichtigkeit, daß

er in den Werken bewährter Meister die vorkommenden Uebergänge aufsucht und sich von den angewendeten Mitteln Rechenschaft giebt.

In allen vorstehenden Beispielen löseten wir den Hauptsept-Akkord dem ursprünglichen Lösungsgesetze gemäß, indem der Grundbaß eine Quarte stieg (oder eine Quinte fiel), die Septime eine Stufe (einen halben oder ganzen Ton) fiel, die Terz stieg, die Oktave liegen blieb und die Quinte nach Umständen fiel oder stieg. Wir wissen aber bereits (§. 64), daß der Hauptsept-Akkord auch betrügliche Lösungen zuläßt, die nun ebenfalls Mittel der Modulation abgeben; ebenso haben wir bereits vermiedene Lösungen betrachtet, und auch sie können dem Zweck der Modulation dienstbar gemacht werden.

Indem sich der Dominant-Sept-Akkord einer Dur-Tonart dergestalt trugschlüssig löset, daß der Grundbaß einen ganzen Ton steigt, während alle übrigen Intervalle naturgemäß fortschreiten, gelangen wir in die verwandte Moll-Tonart. (Beisp. a.) Da die tonische Harmonie derselben in der Dur-Parallele leitereigen ist, so hängt es von uns ab, ob wir die in Rede stehende trugschlüssige Lösung zu einem wirklichen Uebergange benutzen (Beisp. b.), oder in der ursprünglichen Tonart verbleiben wollen. (Beisp. c.)

Ganz Aehnliches finden wir, wenn wir den Grundbaß des Dominant-Sept-Akkordes einer Moll-Tonart eine Stufe — hier natürlich einen halben Ton — steigen lassen. (Beisp. d.) Wir gelangen in den Dur-Dreiklang der sechsten Stufe, den wir als Tonika einer neuen Tonart benutzen können, so daß ein Uebergang stattfindet (Beisp. e.), oder wir betrachten und behandeln ihn als leitereignen Dreiklang der ursprünglichen Moll-Tonart. (Beisp. f.)

Auch in Dur läßt man zuweilen den Grundbaß des Dominant-Sept-Akkordes nur einen halben Ton steigen, und erlangt dadurch die leiterfremde Harmonie der kleinen Ober-Sext (oder, was dasselbe ist, der großen Unter-Terz). Wiederum können wir auf diese Weise einen Uebergang bereiten (Beisp. g.), oder sofort in die ursprüngliche Tonart zurückkehren. (Beisp. h.)
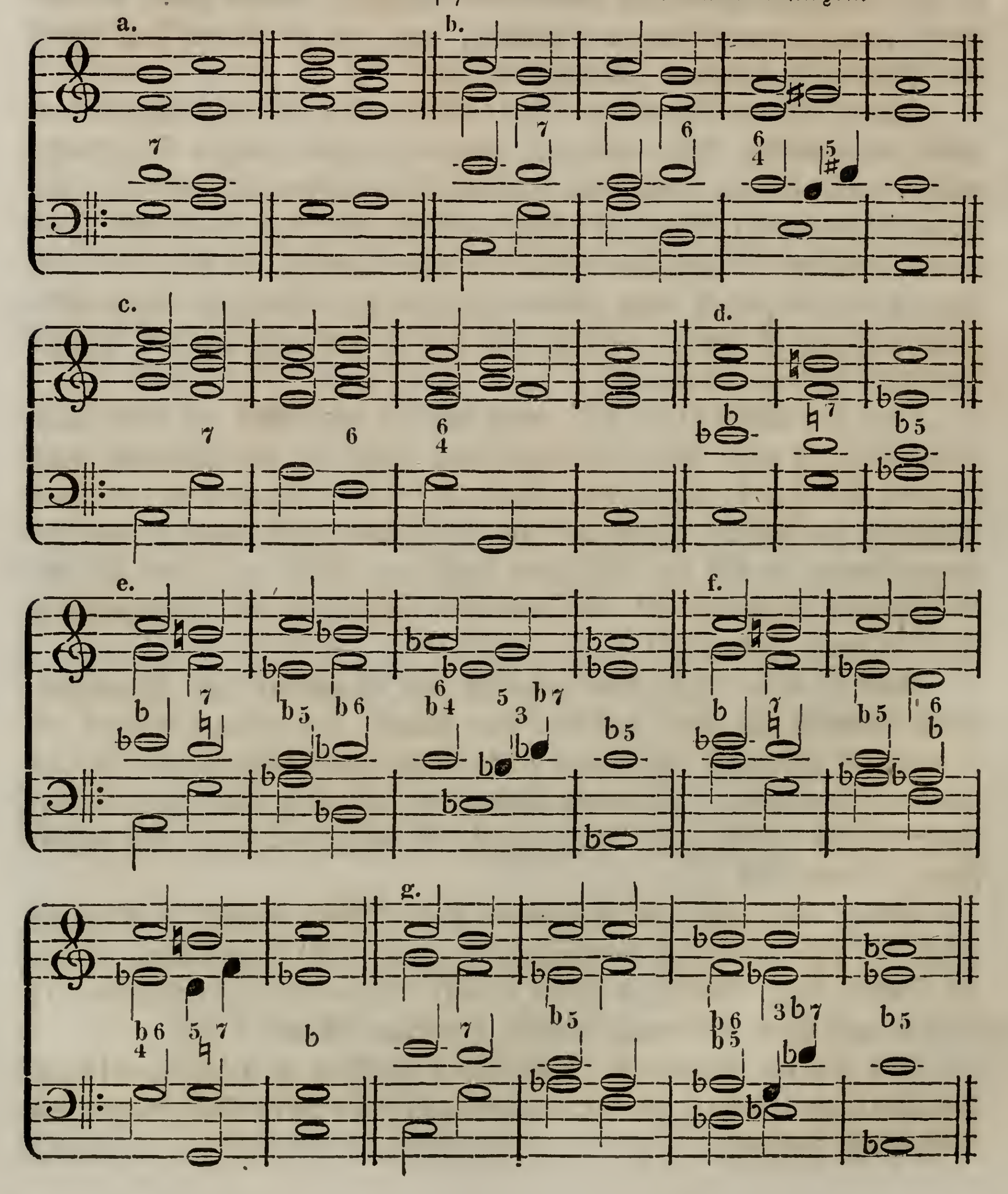
Ferner kann sich der Dominant-Sept-Akkord sowohl in Dur als Moll — und zwar am bequemsten in seiner ersten Umkehrung, mithin als Quint-Sext-Akkord — in die Unter-Dominanten-Harmonie wenden und einen Uebergang in diese bewirken. (Beisp. i. k.)
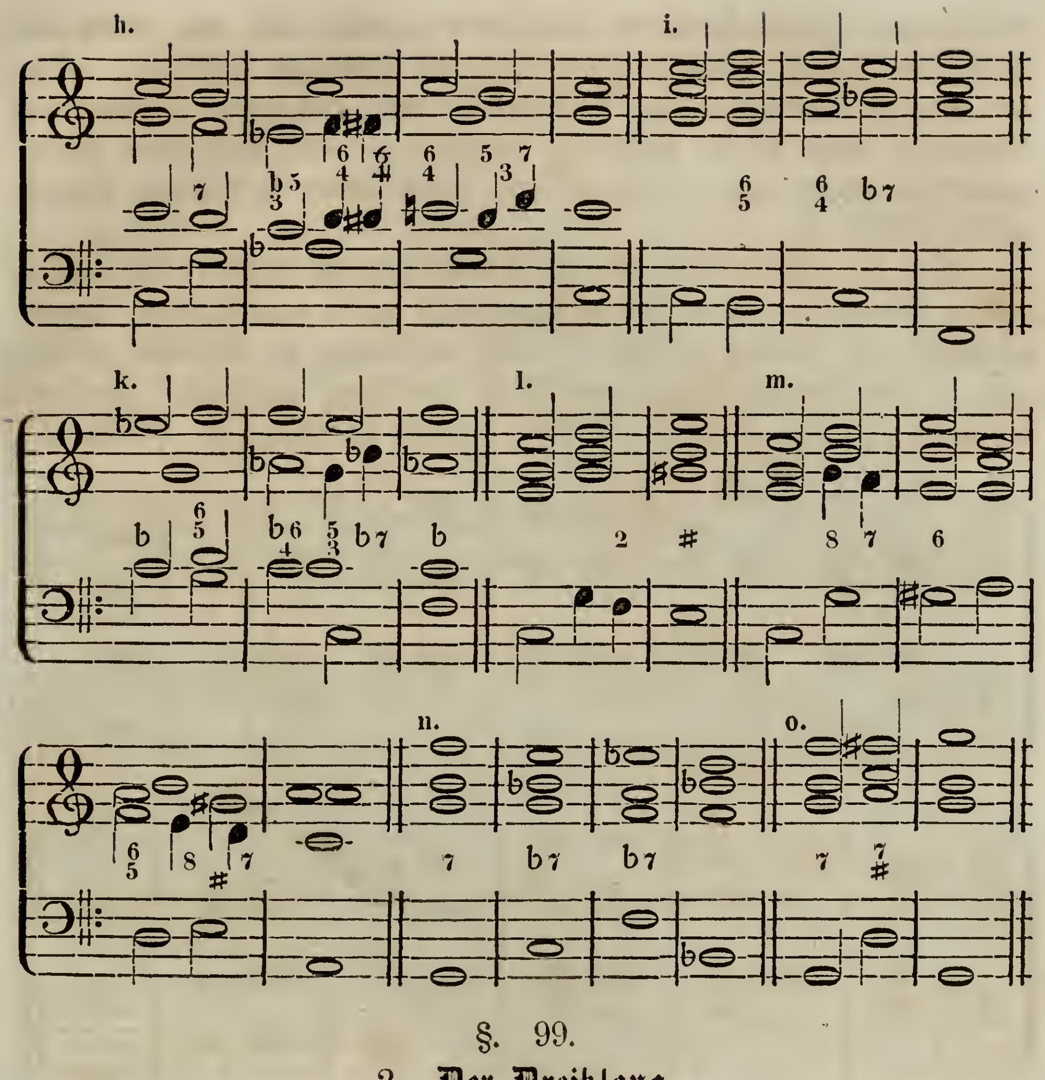
Wie sich der Dominant-Sept-Akkord in Dur in die Dominanten-Harmonie der verwandten Moll-Tonart löset, zeigen die Beispiele l. und m.

Vermiedene Lösungen des Haupt=Sept=Akkordes erfolgen (§. 64) am häufigsten so, daß, indem die Terz fällt, statt des eine *Quarte höher* liegenden *Dreiklangs* der auf demselben Grundtone ruhende Haupt=Sept=Akkord folgt. (Beisp. n.)

Es ist aber auch zulässig — wiewohl es seltener geschieht — daß man die *Septime steigen* lässt, und den Sept=Akkord in einen anderen führt, dessen Grundton eine *Quinte höher* liegt. (Beisp. o.)

Aufgabe. Der Schüler möge die in den folgenden Beispielen gezeigten betrüglichen und vermiedenen Lösungen des Haupt=Sept=Akkordes als Modulationsmittel von verschiedenen Tonarten aus benutzen.





§. 99.

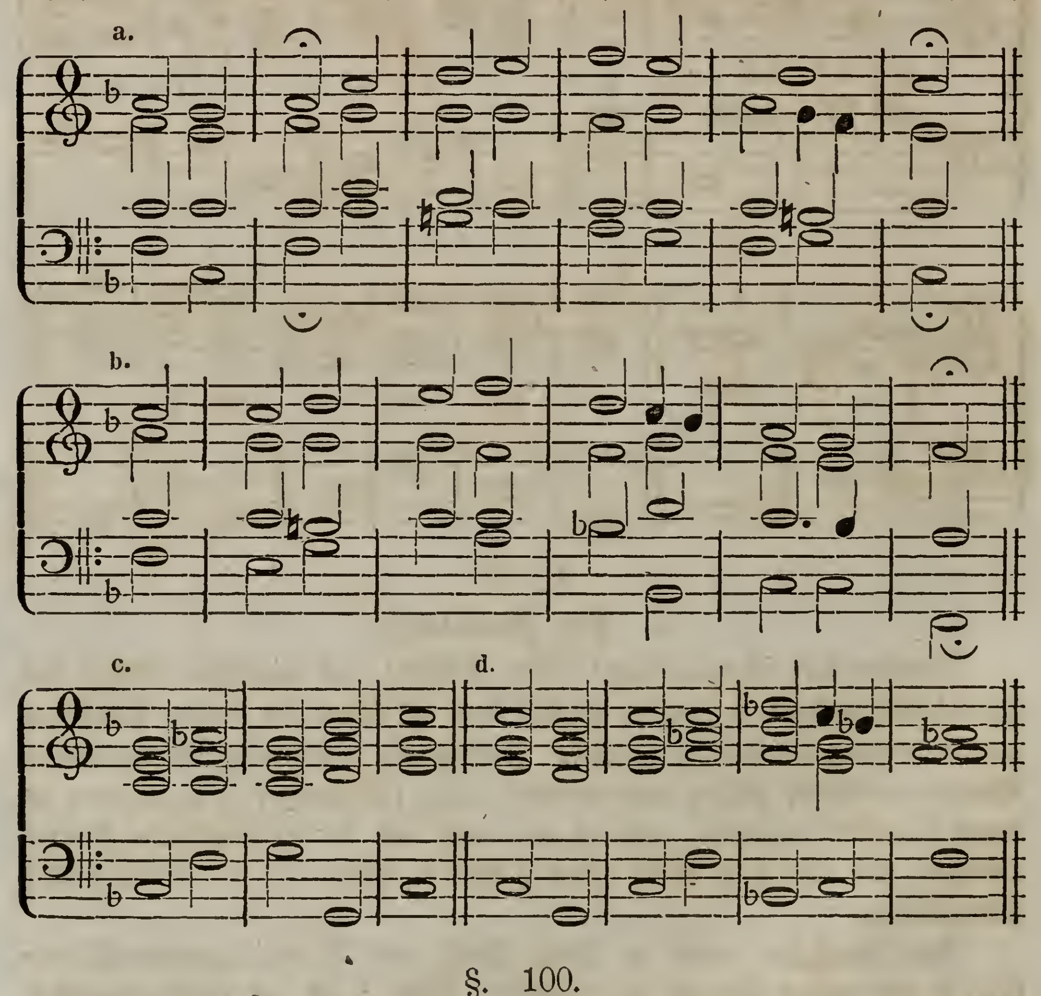
2. Der Dreiklang.

Obschon wir in dem Haupt=Sept=Akkorde das wichtigste Mittel der Modulation erkannt haben, so genügt doch oft schon ein bloßer Dreiklang zur Bewirkung eines Ueberganges. Sobald ein (mit den vorangehenden Akkorden natürlich richtig verbundener) leiterfremder Dreiklang in einem Tonstücke auftritt, zeigt er an, daß wir die ursprüngliche Tonart verlassen und uns nach einer neuen gewendet haben — er verkündet eine Modulation.

Am häufigsten wird in dieser Weise der Dominanten=Dreiklang der neuen Tonart angewendet. Tritt z. B. in einem Tonstücke aus F-dur der G-dur-Dreiklang auf, so fühlen wir uns der F-dur-Tonart entrückt. Nun ist es zwar nicht entschieden, wohin uns dieser G-dur-Dreiklang führen werde, da er in verschiedenen Tonarten heimisch ist: allein unser Ohr erwartet das Nächstliegende, es faßt ihn als

Dominanten-Harmonie von C-dur (oder c-moll) auf, und findet sich durch den darauf folgenden Eintritt dieser Harmonie befriedigt. Der also bewirkte Uebergang wird dann häufig durch den später erscheinenden Dominant-Sept-Akkord bekräftigt (Beisp. a.), oder man kehrt ebenso unmerklich durch einen Dreiklang oder Sept-Akkord in die erste Tonart zurück. (Beisp. b.)

Auch ein leiterfremder *Moll-Dreiklang* ist Zeichen einer beginnenden Modulation; auch hierbei kann sofort in die ursprüngliche Tonart zurückgegangen werden (Beisp. c.) oder es erfolgt ein wirklicher Uebergang in eine Tonart, welcher der Moll-Dreiklang angehört. Gewöhnlich ist es diejenige, in welcher derselbe tonischer Dreiklang ist. (Beisp. d.)
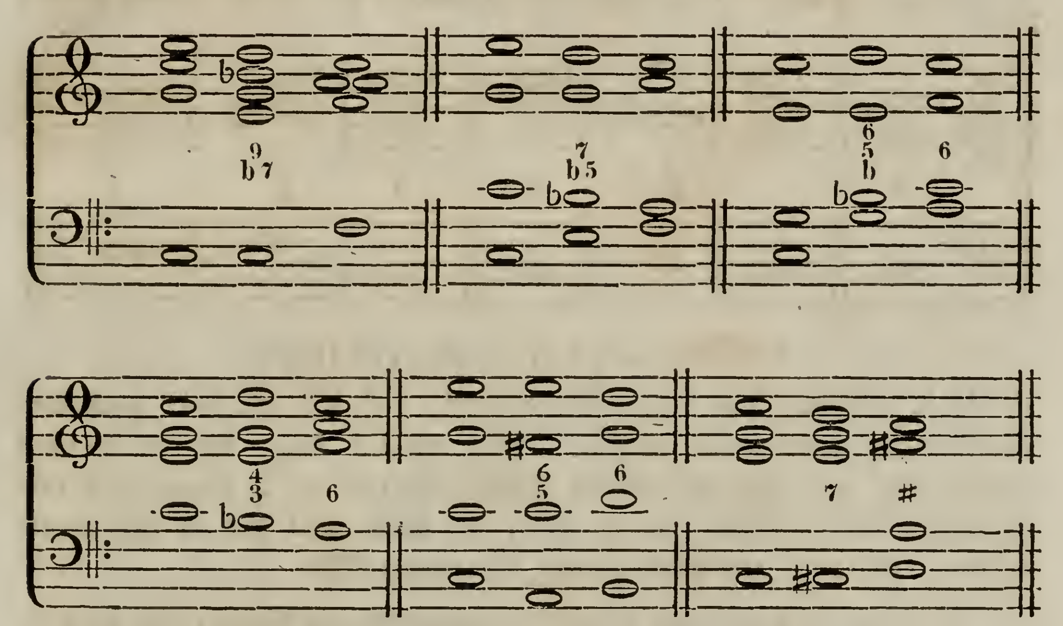


§. 100.

3. Der grosse Nonen-Akkord und die von ihm abgeleiteten Harmonieen.

Da der große Nonen-Akkord auf dem Haupt-Sept-Akkorde erbaut ist, und gleiche Lösung mit ihm hat, so kann er, wie dieser, als Modu-

lationsmittel gebraucht werden, und kündigt sogar das Geschlecht der neuen Tonart bestimmter an, da er sich nur nach Dur löset, während auf den Haupt-Sept-Akkord auch Moll folgen kann. Es versteht sich von selbst, daß die Verbindung mit dem vorangehenden Akkorde vorhanden oder durch eingeschobene Akkorde vermittelt sein muß, sowie daß statt des Nonen-Akkordes auch der durch Auslassung seines Grundtones entstehende Sept-Akkord sammt seinen Umkehrungen angewendet werden kann.



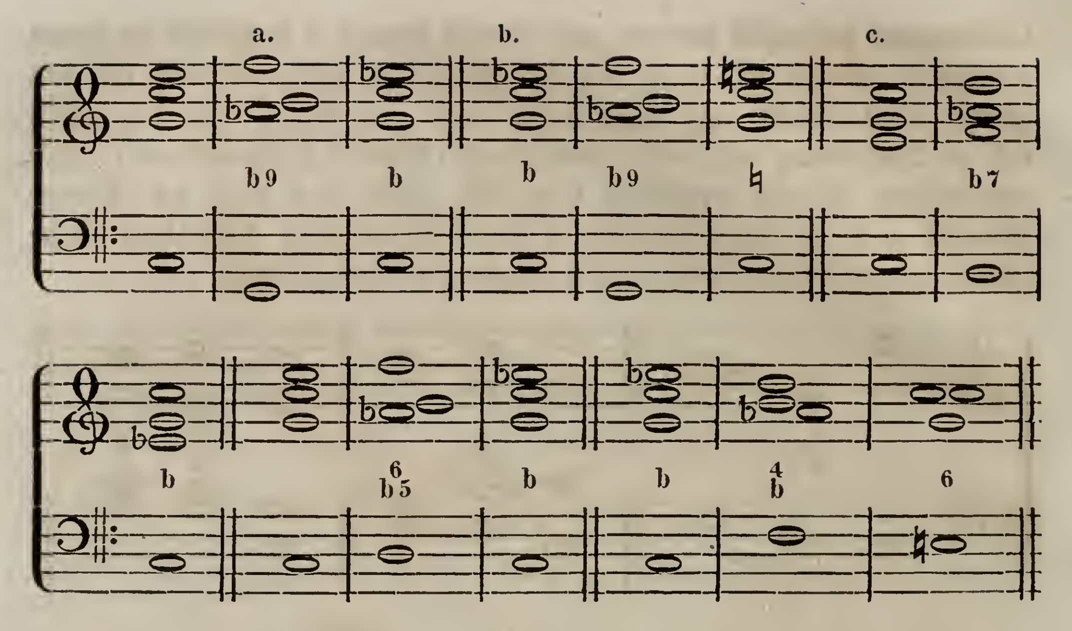
Aufgabe. Der Schüler bilde diese Beispiele in andern Tonarten nach, und versuche andere aufzustellen.

§. 101.

4. Der kleine Nonen-Akkord und die von ihm abgeleiteten Harmonieen.

Auch der kleine Nonen-Akkord ist auf den Haupt-Sept-Akkord gegründet, daher gleich diesem Modulationsmittel. Da er der Moll-Tonart angehört, so erwartet man auch, durch ihn nach Moll geführt zu werden. (Beisp. a.)

Uebrigens ist uns bereits bekannt, daß er auch nach Dur gelöset werden kann. (Beisp. b.) Ebenso ist es klar, daß statt des vollständigen kleinen Nonen-Akkordes der von ihm durch Auslassung des Grundtones gebildete verminderte Sept-Akkord und dessen Umkehrungen angewendet werden können. (Beisp. c.)



Der verminderte Sept-Akkord

ist ein so merkwürdiges Modulationsmittel, daß wir ihn einer genaueren Betrachtung unterwerfen müssen. Wir wählen dazu den in a-moll leitereigenen, also aus dem kleinen Nonen-Akkorde auf E abgeleiteten verminderten Sept-Akkord gis-h-d-f, da Alles, was wir an ihm wahrnehmen, sich auch auf jeden andern übertragen läßt.

1. Er besteht aus drei über einander gestellten kleinen Terzen: gis-h-d-f. Aber auch in jeder seiner drei Umkehrungen bilden die Töne drei über einander stehende kleine Terzen, denn die übermäßige Sekunde ist dem Klange nach einer kleinen Terz gleich.

   Notirt man nun die erste Umkehrung h-d-f-gis als: h-d-f-as,
   die zweite „ d-f-gis-h als: d-f-as-ces,
   die dritte „ f-gis-h-d als: eis-gis-h-d,

   so kann eine jede dieser drei Umkehrungen wieder als ein neuer verminderter Sept-Akkord betrachtet werden, und es bildet:
   die erste den verminderten Sept-Akkord in c-moll,
   „ zweite „ „ „ „ „ es-moll,
   „ dritte „ „ „ „ „ fis-moll.

   Von den oben nachgewiesenen vier Gestaltungen löset sich
   die erste, gis-h-d-f, nach a-moll oder A-dur,
   „ zweite, h-d-f-as, „ c-moll „ C-dur,
   „ dritte, d-f-as-ces, „ es-moll „ Es-dur,
   „ vierte, eis-gis-h-d, „ fis-moll „ Fis-dur,

und da wir in allen Fällen stets (dem Klange nach) die ursprünglichen Töne gis-h-d-f, also die Töne des verminderten Sept-Akkordes in a-moll haben, so können wir auch sagen, dieser löse sich nach:

A-, C-, Es- und Fis-Moll oder Dur.

Da sich jeder verminderte Sept-Akkord so verhält, so führt uns jeder in vier Moll- und vier Dur-Tonarten, und zwar in diejenigen vier, deren Grundtöne einen halben Ton höher liegen, als die vier Töne des vorliegenden verminderten Sept-Akkordes. Der verminderte Sept-Akkord in c-moll z. B., h-d-f-as führt in die Dur- und Moll-Tonarten: c, es, fis, a. (S. die Beispiele unten.)

2. Der Dur-Dreiklang, in welchen sich der verminderte Sept-Akkord löset, kann, wie eben geschehen, als Tonika einer neuen Tonart betrachtet werden; man kann ihn aber auch als Dominanten-Dreiklang einer Moll-Tonart ansehen, so daß der kleine Nonen-Akkord, von welchem der verminderte Sept-Akkord stammt, auf der Dominante von der Dominante — auf der sogenannten Wechseldominante — begründet erscheint. Bei dieser Behandlungsweise führt uns der obige Akkord gis-h-d-f durch die Dur-Dreiklänge auf A, C, Es und Fis in die Tonarten d-, f-, as- und h-moll, d. h. in diejenigen vier Moll-Tonarten, deren Grundtöne die vier Töne des vorliegenden verminderten Sept-Akkordes selbst sind. (S. die Beispiele.)

3. Wenn man die Septime des verminderten Sept-Akkordes, also die Grund-None, um einen halben Ton erniedrigt, so wird sie zur Grund-Oktav, und es entsteht aus dem verminderten Sept-Akkorde ein Haupt-Sept-Akkord.

Da nun jeder der vier Töne des verminderten Sept-Akkordes in einer seiner Umnennungen als Septime erscheint, so entsteht durch Erniedrigung eines jeden Tones unseres Akkordes um einen halben Ton ein Haupt-Sept-Akkord; z. B.

aus gis-h-d-f wird, wenn man gis erniedrigt: g-h-d-f,
" as-h-d-f " " " h " : as-b-d-f,
" as-ces-d-f " " " d " : as-ces-des-f,
" gis-h-d-eis " " " eis " : gis-h-d-e,

es entstehen also aus dem verminderten Sept-Akkorde der a-moll-Tonart die vier Haupt-Sept-Akkorde auf G, B, Des und E, die uns — die Trugschlüsse gar nicht in Anschlag gebracht — nach C-,

Es-, Ges- und A-Dur oder Moll, also in die unter 1. schon genannten acht Tonarten führen. (S. die Beispiele.)

4. Durch das eben angewendete Verfahren haben wir den einen Ton, welchen wir erniedrigten, um einen halben Ton von den drei andern Tönen entfernt. Dasselbe Ergebniß müssen wir erhalten, wenn wir einen Ton liegen lassen, und die drei andern um einen halben Ton erhöhen.

Aus: gis-h-d-f wird dann: gis-his-dis-fis,
" : h-d-f-gis " " : h-dis-fis-a,
" : d-f-gis-h " " : d-fis-a-c,
" : f-gis-h-d " " : f-a-c-es,

d. h. wir erhalten die Haupt-Sept-Akkorde auf: Gis, H, D und F, welche uns nach Cis-(Des), E-, G- und B-Dur oder -Moll führen. (S. die Beispiele.)

5. Wir können auch alle vier Töne des verminderten Sept-Akkordes gleichzeitig um einen halben Ton auf- oder abwärts führen, denn die gleichmäßige Bewegung aller Stimmen befriedigt uns, obschon gar keine Verbindung zwischen den Akkorden mehr vorhanden ist.

Auf jedem solchen Schritte erhalten wir einen neuen verminderten Sept-Akkord, mittelst dessen wir ohne Weiteres wieder in vier Dur- oder Moll-Tonarten gelangen können, auch wenn wir keine der unter 2. bis 4. nachgewiesenen Operationen anwenden.

Erhöhen wir z. B. in gis-h-d-f jeden Ton um einen halben Ton, so erhalten wir den verminderten Sept-Akkord: a-c-es-ges, der nach B-, Des-, E- und G-Moll oder -Dur gelöset werden kann.

Die Erniedrigung der vier Töne gis-h-d-f um einen halben Ton giebt den verminderten Sept-Akkord: g-b-des-fes, der uns nach As-, H-, D- und F-Dur oder -Moll führt.

So können wir eine ganze Kette verminderter Sept-Akkorde steigend oder fallend an einander reihen, und den letzten lösen, wodurch uns immer neue Modulationswege eröffnet werden. (S. die Beisp.)

6. Da wir, wenn jeder Ton eines verminderten Sept-Akkordes einen halben Ton gefallen ist, mit dem neu erlangten verminderten Sept-Akkorde wiederum alle oben nachgewiesenen Operationen vornehmen können, so können wir also auch (nach 3.) einen seiner Töne wieder um einen halben Ton erniedrigen, um einen Haupt-Sept-Akkord zu erhalten. Diese Erniedrigung können wir aber auch sogleich bei dem Herabgehen des Akkordes vornehmen, mithin den einen seiner Töne einen ganzen, die drei übrigen nur einen halben Ton fallen lassen. Dann entsteht

aus gis - h - d - f : fis - ais - cis - e, oder
g - a - cis - e, oder
g - b - c - e, oder
g - b - des - es,

d. h. die Haupt-Sept-Akkorde auf Fis, A, C und Es, die uns nach H-, D-, F- und As-Dur oder -Moll führen. (S. die Beisp.)

7. Ebenso können wir in entgegengesetzter Richtung einen Ton einen halben, die drei andern einen ganzen Ton steigen lassen, und erhalten

aus gis - h - d - f: a - cis - e - g, oder
b - c - e - g, oder
b - des - es - g, oder
ais - cis - e - fis,

d. h. die Haupt-Sept-Akkorde auf A, C, Es und Fis, also die vorigen vier. (S. die Beispiele.)

8. Wenn man den Zusammenklang gis - h - d - f hört, so kann man ihn, wie aus den vorangegangenen Betrachtungen sich ergiebt, auffassen als verminderten Sept-Akkord aus den Tonarten: a-, c-, es- oder fis-moll.
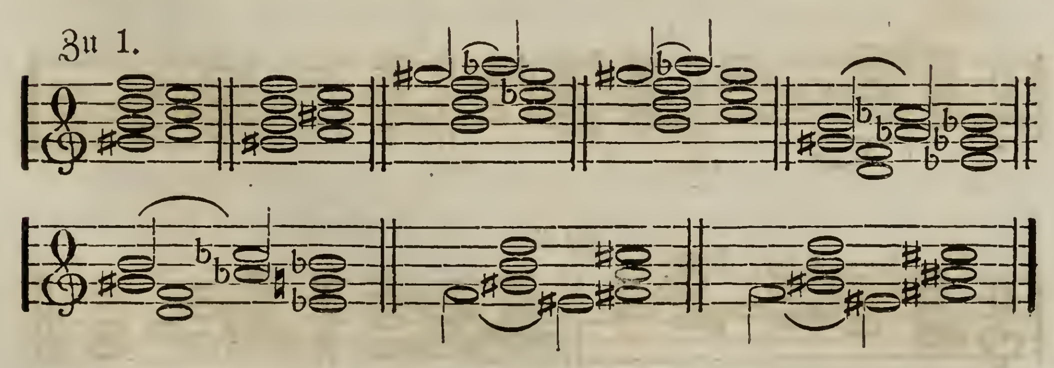
Da sich jeder andre verminderte Sept-Akkord ebenso verhalten, also vier Tonarten angehören muß, so sind überhaupt nur drei dem Klange nach wirklich verschiedene verminderte Sept-Akkorde möglich.

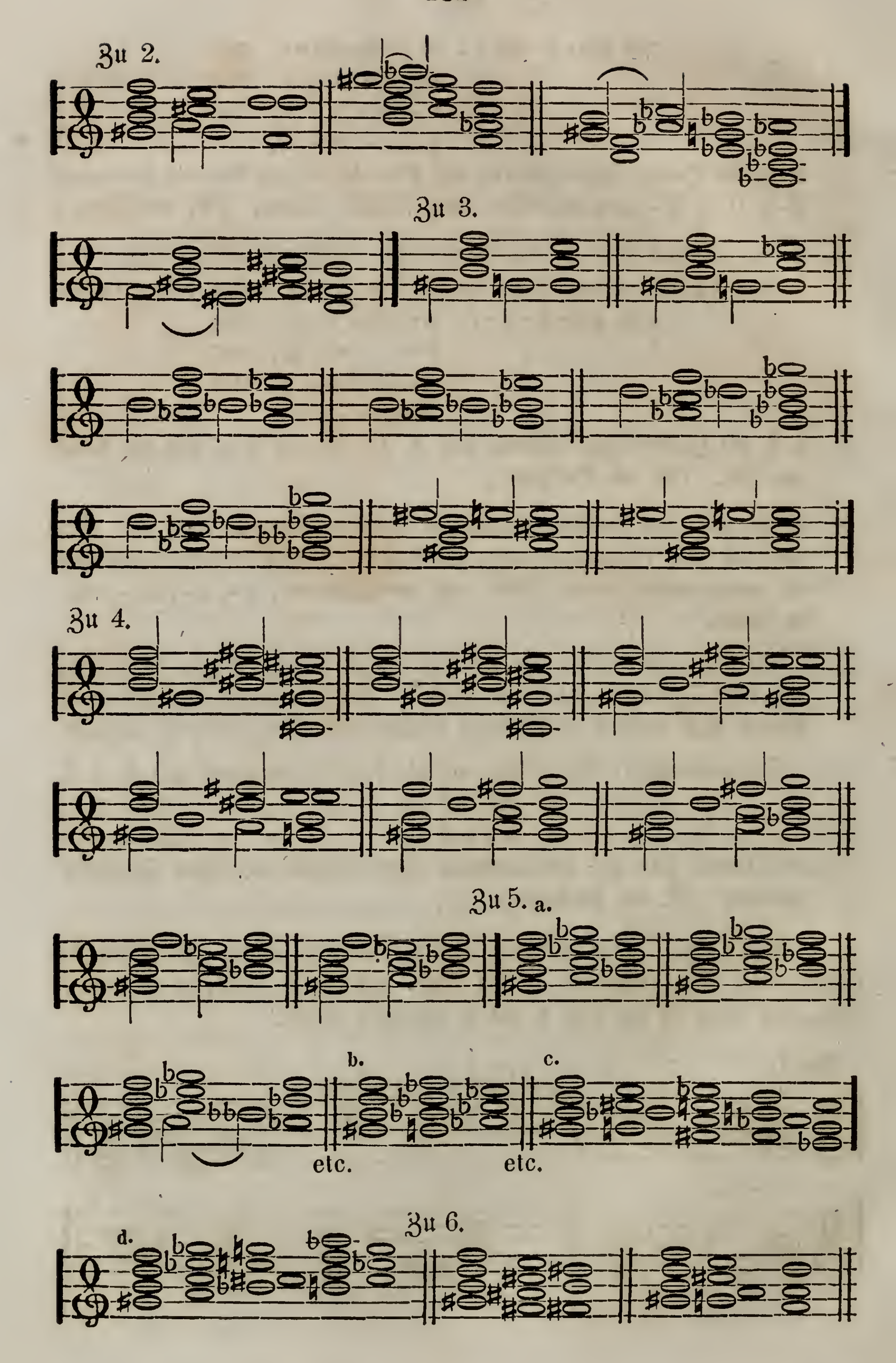
Der verminderte Sept-Akkord auf gis ist gleich denen auf: gis, h, d, f,
der auf cis " " " : cis, e, g, b,
der auf dis " " " : dis, fis, a, c

und damit sind die verminderten Sept-Akkorde auf allen Tonstufen gebildet. (S. die Beispiele.)
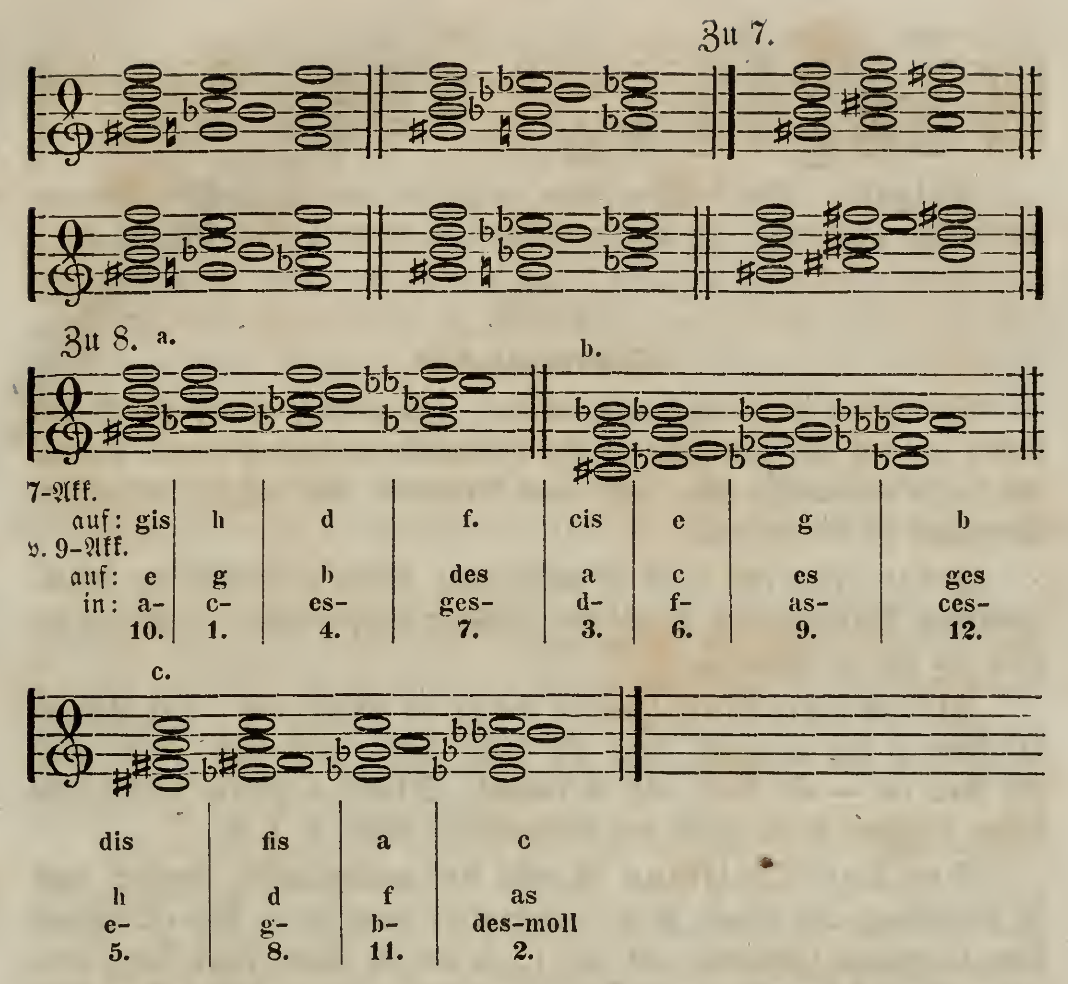
Aufgabe. Der Schüler versuche mittelst eines und desselben verminderten Sept-Akkordes in alle Dur- und Moll-Tonarten zu moduliren, und zwar in der von 1. bis 8. gezeigten Weise.

Zu 1.





Zu 2.
Zu 3.
Zu 4.
Zu 5. a.
b.
c.
etc.
etc.
d.
Zu 6.



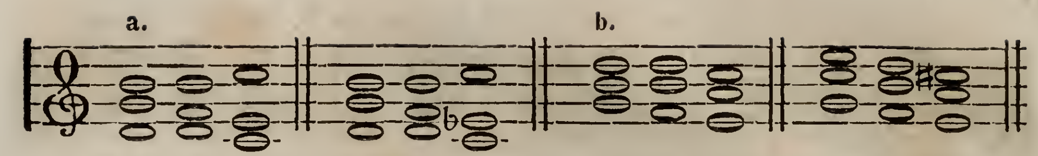
Endlich ist unter den von dem kleinen Nonen-Akkorde herstammenden Harmonien noch zu erwähnen:

der verminderte Dreiklang.

Lassen wir von einem Haupt-Sept-Akkorde den Grundton weg, so erhalten wir einen verminderten Dreiklang; z. B. aus g-h-d-f wird h-d-f. Wir haben von demselben längst Gebrauch gemacht, besonders von seinem Sexten-Akkorde, den wir den uneigentlichen nannten. (§. 65.)

Denselben Zusammenklang können wir aber auch, da er aus übereinander stehenden kleinen Terzen gebildet ist, von dem verminderten Sept-Akkorde ableiten; aus gis-h-d-f erhalten wir durch Weglassung des gis ebenfalls h-d-f.

Während sich dieser Zusammenklang, wenn er als dem Haupt-Sept-Akkorde auf G entstammend betrachtet wird, nach C-dur oder c-moll löset, führt er uns, sofern wir ihn auf den verminderten Sept-Akkord auf Gis- oder, was dasselbe ist, auf den kleinen Nonen-Akkord auf E beziehen, nach a-moll oder A-dur.



Aufgabe. Der Schüler führe dergleichen mehrseitige Modulationen mit diesem namentlich als Sexten-Akkord zu verwendenden Akkorde aus.

§. 102.

Mehrdeutigkeit.

Wir haben im Vorstehenden erkannt, wie wichtig es für die Modulation sei, daß wir eine und dieselbe Harmonie verschieden deuten können. Es dürfte angemessen sein, uns einen Ueberblick über die Mehrdeutigkeit überhaupt zu verschaffen.

Jeder einzelne Ton ist mehrdeutig, indem er mittelst der enharmonischen Verwechselung verschieden benannt werden kann; z. B. eis = f; e = fes = disis.

Jede Verbindung zweier Töne ist mehrdeutig. Der Zusammenklang c und es z. B. kann als kleine Terz, aber auch, wenn man sich statt es — dis denkt, als übermäßige Sekunde aufgefaßt werden; die kleine Septime klingt gleich der übermäßigen Sexte u. s. w.

Der Dur-Dreiklang ist nicht blos enharmonisch, sondern auch in Beziehung auf seinen Sitz mehrdeutig; denn jeder Dur-Dreiklang kann leitereigne Harmonie auf der 1., 4. und 5. Stufe einer Dur-Tonart, und auf der 5. und 6. Stufe einer Moll-Tonart sein. So gehört z. B. der C-dur-Dreiklang den Tonarten: C-, G- und F-dur, f- und e-moll an.

Der Moll-Dreiklang kann der 2., 3. oder 6. Stufe einer Dur- oder der 1. oder 4. Stufe einer Moll-Tonart angehören, z. B. der a-moll-Dreiklang ist in den Tonarten: G-, F- und C-dur, a- und e-moll heimisch.

Der Haupt-Sept-Akkord ist mehrdeutig, indem er sowohl einer Dur- als einer Moll-Tonart angehört; z. B. der Haupt-Sept-Akkord auf G gehört der C-dur- und der c-moll-Tonart an.

Auch alle Neben-Sept-Akkorde sind mehrdeutig. Der große sitzt in Dur auf der 1. und 4., in Moll auf der 6. Stufe; der Moll-Sept-Akkord auf der 2., 3. und 6. Dur-, wie auf der 4. Mollstufe; der kleine, als Grundharmonie betrachtet, in Dur auf der 7., in Moll auf der 2. Stufe, außerdem kann er als aus dem großen Nonen-Akkorde entstanden gedacht werden.

Die vollständigen Nonen-Akkorde sind nicht mehrdeutig, denn der große hat seinen Sitz nur auf der 5. Stufe in Dur, der kleine auf derselben Stufe in Moll; doch zeigt der letztere nicht so bestimmt eine Tonart an, da er sich auch nach Dur löset.

Daß der aus dem großen Nonen-Akkorde mittelst Auslassung des Grundtones gebildete Sept-Akkord mehrdeutig sei, haben wir schon bei dem kleinen Sept-Akkorde erwähnt. Der Zusammenklang h-d-f-a z. B. kann von dem großen Nonen-Akkorde auf G abstammen, und gehört dann der 5. Stufe in C-dur an, oder er kann als Grundharmonie auf der 7. Stufe von C-dur, oder auf der 2. in a-moll sitzen, mithin kann er nach C-dur, e-moll oder E-dur gelöset werden.

Der mehrdeutigste unter allen Akkorden ist der aus dem kleinen Nonen-Akkorde hervorgegangene verminderte Sept-Akkord, wie §. 101 nachgewiesen wurde.

Der verminderte Dreiklang ist leitereigne Harmonie auf der 7. Dur- und auf der 2. und 7. Mollstufe, z. B. h-d-f in C-dur, a- und c-moll. Er kann aber auch aus dem Haupt-Sept-Akkorde hervorgegangen sein, und gehört dann der 5. Stufe in Dur und Moll an; endlich kann er als ein unvollständiger kleiner Nonen-Akkord aufgefaßt werden und sich demgemäß lösen.

Der übermäßige Sext-Akkord hat mit dem Haupt-Sept-Akkorde gleichen Klang, z. B. es-g-cis = es g des; im ersteren Falle erfolgt die Lösung nach D-dur, im letzteren nach As-dur oder as-moll.

Jeder Ton einer gegebenen Melodie kann Grundton, Terz, Quinte, Septime, None in den verschiedenen Dreiklängen, Sept- und Nonen-Akkorden, auch kann er nach Umständen Nebennote (Vorhalt, Durchgang, Hülfsnote) sein, und die Drei-, Vier- und Fünfklänge, denen er angehört, können in den verschiedenen Umkehrungen gebraucht werden.

Aus dieser Betrachtung ergiebt sich, daß unser Reichthum an harmonischen Mitteln sowohl überhaupt, als auch insbesondere für den Zweck der Modulation, wahrhaft unerschöpflich ist.

II. Anwendung der Modulation in Tonstücken.

§. 103.

Verwandtschaft der Tonarten.

Wir vermögen jetzt von jeder Tonart aus in jede andere zu moduliren. Daß ein längeres Tonstück nicht fortwährend in derselben Tonart bleibt, sondern in andere ausweicht, ist uns ebenfalls bekannt. In welche Tonarten können und dürfen wir aber im Verlaufe eines Tonstückes ausweichen? — Wenn auch darüber kein zwingendes Gesetz gegeben werden

kann, so werden wir doch gewiß, namentlich in so einfachen Compositionen, wie die sind, mit denen wir uns beschäftigen, vor Allem das Zunächstliegende, die verwandtesten Tonarten ergreifen, d. h. diejenigen, welche mit der ursprünglichen Tonart die meisten Töne und Akkorde gemein haben.

Dies sind aber: die Tonarten der Ober- und der Unter-Dominante, und die drei Parallel-Tonarten der Tonika und der beiden Dominanten; in C-dur also: G-dur, F-dur, a-moll, e-moll und d-moll; — in a-moll aber: e-moll, d-moll, C-dur, G-dur und F-dur.

Von diesen Tonarten ergreift man, wie wir bereits wissen, in Tonstücken aus Dur fast immer zunächst die der Ober-Dominante, in Moll die der Parallele, und begnügt sich oft mit dieser einzigen Ausweichung, wie wir es seither fast immer gethan haben.

Zuweilen aber wird allerdings — namentlich in längeren Tonstücken, doch auch nicht allzuselten in Chorälen — über die vorhin aufgeführten nächstverwandten Tonarten hinausgegangen, und es sind dann in Dur vor allen die Tonarten der Dominanten von den Dominanten — mithin die Wechsel-Dominanten-Tonarten — anwendbar. In C-dur z. B. wird über D-dur nach G-dur gegangen.

§. 104.

Leitereigene und ausweichende Melodieen.

Eine Melodie, welche keine Ausweichung erfordert, wenn schon sie Ausweichungen zuläßt, heißt eine leitereigene Melodie.

Eine Melodie hingegen, welche eine oder mehrere Ausweichungen in fremde Tonarten nothwendig macht, wird eine ausweichende Melodie genannt.

Wir haben die Dur-Melodieen Nr. 1 bis 13 der Beilage und die Moll-Melodieen Nr. 40 bis 43 als leitereigene behandelt, und sie nur mit leitereigenen Harmonieen der ursprünglichen Tonart begleitet.

Die folgenden Dur- und Moll-Melodieen dagegen erschienen uns als ausweichende.

Woran erkennt man es aber, ob eine Melodie leitereigen oder ausweichend sei?

Ist eine Melodie nur aus leitereigenen Tönen gebildet, so läßt sie sich jedenfalls als eine leitereigene betrachten und behandeln. Dennoch können auch bei einer solchen Melodie innere Merkmale vorhanden sein, welche die Ausweichung in eine fremde Tonart angemessener erscheinen lassen, als das Beharren in der ursprünglichen.

Wir haben z. B. den Choral: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" — unter Nr. 3 als eine leitereigene Melodie behandelt. Späterhin, unter Nr. 24, erschien dieselbe Melodie wieder, und wurde als eine ausweichende behandelt, indem wir in der fünften Verszeile nach der Tonart der Dominante modulirten. Vergleichen wir jetzt beide Behandlungsarten, so geben wir gewiß der letzteren den Vorzug.

Wie matt würde die dritte Zeile von Nr. 14: „Christus der ist mein Leben" — klingen, wenn wir sie in der ursprünglichen Tonart halten wollten, statt sie nach der Tonart der Dominante zu führen, obschon die Melodie keinen leiterfremden Ton enthält!

Aehnliches werden wir in mehreren der anfänglich leitereigen harmonisirten Melodieen finden, z. B. in der vierten Zeile von Nr. 2: „Seelenbräutigam" — in der dritten von Nr. 9 u. s. w.

Wir werden daher bei jeder aus leitereigenen Tönen gebildeten Melodie uns fragen, ob nicht eine Ausweichung räthlich sei. Dabei werden wir natürlich stets zuerst auf das Nächste denken, also in Dur an die Tonart der Dominante, in Moll an die der Parallele. Es könnte z. B. die dritte Zeile von Nr. 14, statt in die Dominante C-dur auch in deren Parallele a-moll geführt werden, dies würde aber fremdartig und gesucht klingen.

Unter andern Umständen kann freilich gerade das, was wir hier verwerflich fanden, das Zweckmäßigere sein. So führt Karow die vierte Zeile von Nr. 2 „Seelenbräutigam" nicht in die Tonart der Dominante, sondern in die Parallel-Tonart der Tonika. Warum wohl? — Die Dominante kommt ohnehin sehr häufig in diesem Chorale vor, ja die erste, dritte und fünfte Zeile schließen auf dem Dominanten-Dreiklange; daher war es nicht angemessen, auch noch eine Modulation in die Tonart der Dominante zu bringen, sondern es war besser, wie geschehen, daß in die Parallele der Tonika modulirt wurde.

In dieser Weise erwäge der Schüler bei jeder an und für sich leitereigenen Melodie, ob Ausweichungen, und welche, zweckmäßig sind.

Wie aber, wenn in der Melodie l e i t e r f r e m d e T ö n e vorkommen, z. B. in C-dur ein fis? — Dies m u ß nicht immer eine Ausweichung bedingen, es kann unter Umständen auch nur ein Durchgang sein. In der Regel aber wird es eine Ausweichung erheischen. Auch hier denken wir vor Allem an das Zunächstliegende, in dem besprochenen Falle also an G-dur, weil dies die mit C-dur am nächsten verwandte Tonart ist, in welcher fis vorkommt. Allerdings sind auch wieder Fälle denkbar, wo wir e-moll vorziehen müßten.

In Nr. 21 z. B., „Dir, dir, Jehova, will ich singen" — denken wir bei dem fis sicherlich an G-dur. Da die Stelle jedoch wiederholt wird, so können wir uns auch das zweite Mal eine Wendung nach e-moll erlauben, doch nur vorübergehend, denn die Anwendung von e-moll für die ganze Zeile würde, als der Haupt-Tonart zu fern stehend, fremdartig klingen.

In Nr. 22 weiset uns das h in der ersten Zeile nach C-dur, das b in der zweiten zeigt uns, daß wir uns nach F-dur zurückwenden sollen.

In Nr. 31 modulirt die erste Zeile offenbar nach der Tonart der Dominante. Obschon in der zweiten Zeile das his nicht ausdrücklich widerrufen und durch h ersetzt wird, erkennen wir doch in dem ganzen Gange der Melodie das Bestreben, in die Tonika zurückzukehren; — die dritte Zeile modulirt dann wieder nach der Dominanten-Tonart, und die vierte führt in die ursprüngliche Tonart zurück.

Der Schüler prüfe fortan bei jeder zu bearbeitenden Melodie, welche Ausweichungen sie fordert oder zuläßt, und erwäge dann, welcher unter mehreren möglichen Fällen der vorzüglichere sei. Nur noch ein Beispiel. Wir wählen die Melodie des unter Nr. 33 der Beilage unter alleiniger Anwendung der Ausweichung in die Tonart der Dominante harmonisirten Chorals: „O Ursprung des Lebens" — und entwerfen einen reicheren Modulationsplan für dieselbe. Die erste Verszeile hält offenbar die ursprüngliche Tonart C-dur fest, eine — allerdings mögliche — Wendung nach a-moll würde sehr gesucht klingen, und uns der Haupt-Tonart entfremden, ehe wir recht fest in ihr geworden wären. Die zweite Zeile könnte nun nach der Dominanten-Tonart moduliren; wenn wir aber weiter blicken, so finden wir, daß die fünfte und sechste Zeile sich in dieser Tonart bewegen müssen, daher unterlassen wir in der zweiten Zeile lieber diese Ausweichung und schließen sie mit einem Halbschlusse in der ursprünglichen Tonart. Dieser gehört nun auch die dritte Zeile an; um aber nicht eintönig (monoton) zu werden, wenden wir ihren Schluß nach der verwandten Molltonart, was mittelst eines Trugschlusses leicht bewirkt wird. Die vierte Zeile sinkt in die Tonika zurück, und wird in der Haupt-Tonart gehalten. Zeile 5 und 6 enthalten zwar keinen leiterfremden Ton, dennoch fühlen wir sofort ihre Hinneigung zur Dominanten-Tonart, in der wir denn auch beide halten. In Zeile 7 wendet sich die Melodie offenbar wieder der Haupt-Tonart zu, ja sie bringt deren Tonleiter in übervollständiger Gestalt. Sollen wir sie in der Haupt-Tonart halten und schließen? — Besser ist gewiß hier eine Wendung in die Mollparallele, da der Hauptschluß in der tonischen Harmonie in der folgenden, den ganzen Choral schließenden Zeile erfolgen muß. Die letzte

Zeile endlich berührt noch einmal die Dominanten-Tonart, auf welche uns das fis der Melodie ausdrücklich hinweiset, und macht dann den Ganzschluß in der Haupt-Tonart des Chorals. Das Resultat unsers Nachdenkens ist die Bearbeitung des Chorals, wie Beispiel 66 der Beilage sie (nach Karow) darstellt. Natürlich hätte gar Manches in dieser Choral-Bearbeitung auch in anderer Weise richtig und gut ausgeführt werden können, als dies hier geschehen ist.

§. 105.

Harmonisirung gegebener Choral-Melodieen.

1. Für Diskant, Alt, Tenor und Baß.

Der Schüler ist jetzt im Besitze aller Mittel, die erforderlich sind, eine Choral-Melodie, welche unseren Dur- oder Moll-Tonarten angehört, richtig und würdig vierstimmig zu setzen, und er soll sich in Anwendung dieser Mittel fleißig und treulich üben. Nur achte er seine Aufgabe nicht etwa gering, denn sie ist sehr schwer, und erst auf dem Wege langer Uebung und mittelst eifrigen Studiums der hierher gehörigen Leistungen der bewährtesten Meister kann der Schüler allmählig selbst ein Meister werden. Daher sei ihm dringend empfohlen, daß er jede seiner Harmonisirungen mit denen eines guten Choralbuchs vergleiche, und stets die Gründe prüfe, wenn dort anders verfahren ist, als er gethan hat.

Als Uebungs-Material dienen ihm die unter Nr. 1 bis 66 der Beilage gegebenen Melodieen, denn noch ist er keineswegs im Stande, eine jede Choral-Melodie zu harmonisiren — erst der folgende Abschnitt wird ihn dazu befähigen.

Bei jeder Melodie, welche er bearbeitet, entwerfe er zuerst, wie §. 104 gezeigt worden, den Modulationsplan, und deute sich die zu wählenden Grundbässe mit Notenpunkten an; nunmehr schreibe er die Baßstimme mit ihrer Bezifferung; sodann füge er die Mittelstimmen hinzu; endlich versehe er seinen Choral mit Zwischenspielen, und mache zwei Vorspiele dazu, ein periodisches und ein gangartiges.

2. Für vier Männerstimmen.

Alle unsre bisherigen Arbeiten waren für Diskant, Alt, Tenor und Baß gesetzt. Der Schüler möge sich nun auch üben, Choräle für vier Männerstimmen, zwei Tenöre und zwei Bässe, zu bearbeiten. Während ihm bisher ein Tonumfang von mindestens drei Oktaven zu Gebote stand, werden es jetzt höchstens zwei sein, mithin wird der Satz eng zusammengedrängt werden. Gute Tenoristen haben ihre vollen Brusttöne vom kleinen c bis zum eingestrichnen g; Bassisten vom großen F bis zum einge-

strichnen d und e; in diesem Raume müssen also die Stimmen sich bewegen, und zwar dürfen natürlich dem zweiten Tenor nicht allzuhohe, dem ersten Baß nicht allzutiefe Töne zugemuthet werden.

Da ein aus lauter tiefen Tönen gebildeter Akkord ein dumpfes, brummiges Wesen hat, so werden die tiefsten Töne einer Melodie oft im Einklange zweier oder aller Stimmen gesetzt; auch ein stellenweises Zusammengehen zweier Stimmen in denselben Tönen ist oft unvermeidlich. Oft ist es rathsam, einen für Männerstimmen zu bearbeitenden Choral um einen oder mehrere Töne höher zu legen, als er sonst gewöhnlich steht.

Da es unumgänglich nothwendig ist, daß der Schüler Musterbeispiele von Chorälen für Männerstimmen anschaue, so seien ihm dazu empfohlen: „26 Choräle aus allen Tonarten für 2 Tenor- und 2 Baß-Stimmen von C. Karow. Berlin bei T. Trautwein. ½ Rthlr." — so wie die Choräle von Bernhard Klein.

Er wähle eine der dort gegebenen Melodien, ohne die von den Tonsetzern gewählte Harmonisirung vorher zu betrachten, und bearbeite sie für Männerstimmen; sodann vergleiche er seine Arbeit mit dem Musterbeispiele, und prüfe die Gründe der Abweichungen.

3. Für drei oder zwei Stimmen.

Der Choral bedarf bei seiner so einfachen melodischen und rhythmischen Gestaltung einer harmonischen Fülle, wie sie in einem Satze von weniger als vier Stimmen schwer zu erreichen ist. Da es aber zuweilen wünschenswerth oder nothwendig ist, ihn drei- oder zweistimmig zu behandeln, so möge der Schüler auch einige solche Arbeiten versuchen, auf welche früher (§. 68.) bereits hingewiesen worden ist, — entweder für zwei Soprane und Baß, oder für zwei Tenöre und Baß, auch wohl für drei weibliche Stimmen, — ebenso für zwei männliche oder weibliche Stimmen.

Was zunächst den dreistimmigen Satz anlangt, so erinnere sich der Schüler an die §. 68 angestellte Untersuchung, welche Intervalle am füglichsten ausgelassen werden können. Dies ist nun

1. im Dreiklange die Quinte, wenn Grundton und Oktave vorhanden sein sollen, oder die Oktav, wenn sie nicht in der Oberstimme vorgeschrieben ist, oder der Grundton;
2. im Sept-Akkorde vor Allem die Quinte, zuweilen auch, wenn es der Stimmenfluß erheischt, die Terz.
3. im Nonen-Akkorde Grundton und Grundquinte.

Im zweistimmigen Satze, der sich für Choräle noch weniger eignet, als der dreistimmige — es müßte denn, wovon hier nicht die Rede sein kann, eine melodisch entwickelte, mit vielen aus der Brechung

der Akkorde hervorgegangenen harmonischen Beitönen und mit Nebennoten reich ausgestattete zweite Stimme dem cantus firmus gegenüber treten — werden wir uns fast nur auf die früher betrachtete Naturharmonie beschränken müssen.

Ein geeignetes Feld für die Uebung des zwei- und dreistimmigen Satzes bieten die Volkslieder dar, an denen der Schüler diese Weise der Harmonisirung fleißig üben möge. Melodieen zur Bearbeitung bietet ihm jede der zahlreichen derartigen Sammlungen dar.
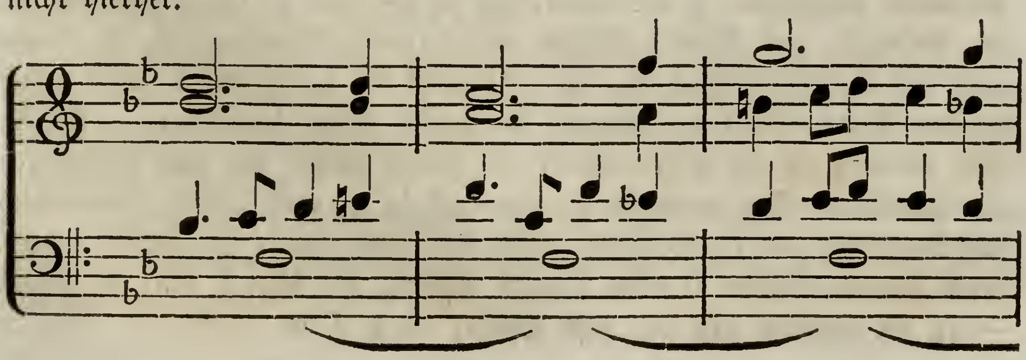
4. Für fünf Stimmen.
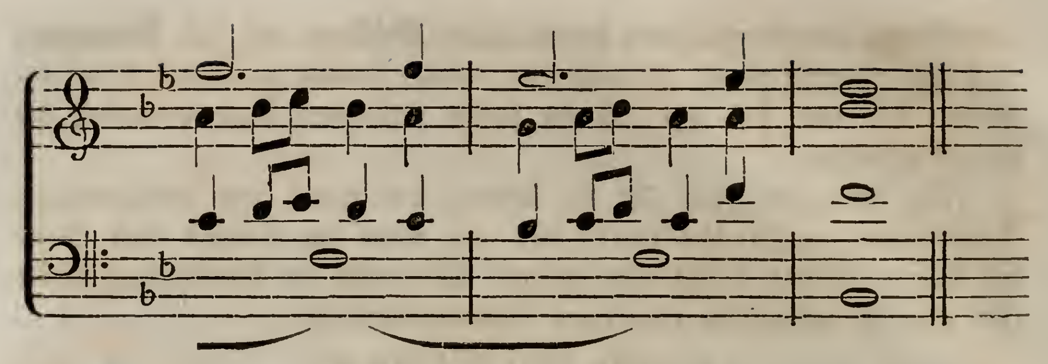
Bei dem fünfstimmigen Satze besteht die Schwierigkeit nicht in der Nothwendigkeit, Akkorde unvollständig anwenden zu müssen, sondern in der Nothwendigkeit, für jede der Stimmen Raum zur Entfaltung zu gewinnen. Hier treten natürlich häufig Verdoppelungen der Intervalle ein. Der Baß muß möglichst tief gelegt werden, damit die Mittelstimmen Platz finden, und er muß häufig nach den Grundtönen greifen, um dem Ganzen ein würdiges Fundament zu geben. Die Mittelstimmen müssen möglichst in kleinen Schritten geführt werden, und endlich müssen die vollstimmigeren Akkorde, die Sept- und Nonen-Akkorde, häufiger gebraucht werden, als im vier- und minderstimmigen Satze.

Nur einige wenige Versuche möge der Schüler in dieser Weise des Satzes machen, da wir noch Wichtigeres vorzunehmen haben.

Zugabe.

In großartigen Compositionen wird oft — besonders gegen den Schluß oder auch wohl am Anfange — ein Baßton, gewöhnlich die Dominante, festgehalten, bis eine Reihe von Akkorden vorübergegangen ist, und endlich wieder die zu dem Baßton gehörende Harmonie erscheint. Eine solche Stelle heißt ein Orgelpunkt. (S. das Beispiel.) Er kann auch auf der Tonika, oder auf Dominante und Tonika nach einander gebildet werden. Ferner kann eine andere Stimme, als der Baß, den liegenbleibenden Ton erhalten. Ausführlicher Unterricht darüber gehört nicht hierher.





Anmerkung. Jetzt erst wird dem Schüler vollständig einleuchten, warum die Dominante ihren Namen: „Die Herrscherin“ führt, und daß er ihr mit vollem Rechte zukommt, da sie es ist, die alle Bewegung, insbesondere alle Modulation, lenkt und regiert.

Neunter Abschnitt.

Die Kirchen-Tonarten.

---

§. 106.

Einleitung.

In unserer heutigen Musik haben wir zwei diatonische Tonleitern, die Dur- und die Moll-Tonleiter. Nach den Normal-Scalen von C-dur und a-moll sind alle übrigen gebildet.

So ist es jedoch nicht immer gewesen. Wir finden in unsern Choralbüchern eine große Anzahl von Melodieen, welche keiner der heutigen Tonarten angehören, z. B. solche, die in d-moll zu stehen scheinen, da der Anfangs- und Schluß-Akkord der d-moll-Dreiklang ist, in denen aber kein b vorgezeichnet ist, die also nicht die in unserm d-moll angewendete kleine Sexte b, sondern die große Sexte h haben; — (z. B. Wir glauben all' an Einen Gott) — ferner solche, die mit e beginnen und schließen, aber weder in E-dur noch in e-moll stehen, namentlich kein fis haben — (z. B. Herr Gott, dich loben wir); — ferner andere, deren Tonart unserm G-dur ähnlich scheint, die aber f statt fis haben — (z. B. Gelobet seist du, Jesu Christ) — u. s. w.

Solche Choräle sind in einer der sogenannten alten oder Kirchen-Tonarten gesetzt. Ueber diese Tonarten soll jetzt das Unentbehrlichste mitgetheilt werden, weniger darum, damit der Schüler zu einer erschöpfenden Kenntniß derselben gelange — diese möge er sich erwerben, wenn er weitere Studien gemacht haben wird, als die, zu denen ihm dieser Lehrgang Anleitung geben kann — als vielmehr darum, damit er die einem Organisten unentbehrliche richtige Anschauung von ihnen erhalte, und, mit Ehrerbietung gegen die Meisterwerke des frommen Alterthums erfüllt, sich hüte, dieselben durch leichtfertige Behandlung, durch übel gewählte Harmonieen, durch ungeeignete Vor- und Zwischenspiele zu entweihen.

§. 107.

Die alten Tonleitern.

Die Kirchen-Tonarten beruhen sämmtlich auf den sieben Stufen: c-d-e-f-g-a-h-c, mithin auf den Tönen, welche unsere C-dur-Tonleiter bilden. Die Alten versuchten, von jedem dieser Töne aus ohne Anwendung von Kreuzen oder Been eine Tonleiter zu bilden, nur von h aus nicht.

Ihre sechs Tonleitern, denen, obschon sie nicht aus Griechenland stammten, griechische Namen beigelegt wurden, waren:

1. die ionische: c-d-e-f-g-a-h-c,
2. die dorische: d-e-f-g-a-h-c-d,
3. die phrygische: e-f-g-a-h-c-d-e,
4. die lydische: f-g-a-h-c-d-e-f,
5. die mixolydische: g-a-h-c-d-e-f-g,
6. die äolische: a-h-c-d-e-f-g-a.

Auf h bildeten sie keine, weil der tonische Dreiklang derselben ein verminderter, mithin zur Begründung einer Tonart unbrauchbarer, gewesen sein würde.

Die lydische Tonart ist nie recht in Aufschwung gekommen, und unter den jetzt gebräuchlichen Choralmelodieen gehört keine ihr an, daher können wir sie unberücksichtiget lassen.

Vergleichen wir nun die alten Tonleitern mit den unsrigen, so finden wir nur die ionische mit unserer Dur-Tonleiter völlig übereinstimmend, von den übrigen ist keine einer unserer Dur- oder Moll-Tonleitern gleich gebildet.

Unter einander unterscheiden sie sich nicht durch die Töne, denn diese sind in allen dieselben, sondern durch die Lage der halben Tonstufen, welche wir finden:

1. im Jonischen	von der	3.	zur	4.	und von der	7.	zur	8.	Stufe,
2. im Dorischen	„ „	2.	„	3.	„ „ „	6.	„	7.	„ ,
3. im Phrygischen	„ „	1.	„	2.	„ „ „	5.	„	6.	„ ,
4. im Lydischen	„ „	4.	„	5.	„ „ „	7.	„	8.	„ ,
5. im Mixolydischen	„	3.	„	4.	„ „ „	6.	„	7.	„ ,
6. im Aeolischen	„ „	2.	„	3.	„ „ „	5.	„	6.	„ .

§. 108.

Authentische und plagalische Melodieen.

Die Alten unterschieden: authentische und plagalische Melodieen. Authentisch nannten sie eine Melodie, welche sich ganz oder doch vorzugsweise vom Grundtone bis zu dessen Oktave bewegte, z. B. Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. — Vom Himmel hoch, da komm' ich her —; ferner, obwohl über die Oktav hinausgehend: Valet will ich dir geben — Jesus, meine Zuversicht — u. a. Der Charakter solcher Melodieen ist fest und bestimmt, hell und freudig.

Plagalisch wurden diejenigen Melodieen genannt, welche sich um den Grundton herum bewegten, etwa eine Quarte unter ihn hinab und eine Quinte über ihn hinauf gingen, z. B. Gott des Himmels und der Erden — Nun ruhen alle Wälder — u. a. Sie haben einen sanfteren Ausdruck, als jene.

Anmerkung. Man findet nicht selten in älteren Lehrbüchern eine besondere plagalische Tonleiter aufgestellt, z. B. im Jonischen:

authentisch: c – d – e – f – g – a – h – c,
plagalisch: g – a – h – c – d – e – f – g.

Wollte man nun in der letzteren G für den Grundton halten, so würde man sehr irren, denn dies wäre dann nicht mehr Jonisch, sondern Mixolydisch; vielmehr ist in beiden Fällen C die Tonika, und der Unterschied besteht nur darin, daß in der authentischen Weise die Tonika und deren Oktave die — selten überschrittenen — Gränzen der Melodie machen, während in der plagalischen Weise die Tonika in der Mitte liegt, so daß die Bewegung der Melodie um sie herum erfolgt.

§. 109.

Die leitereigenen Harmonieen der Kirchen-Tonarten.

Errichten wir auf jeder Stufe jeder Tonleiter den leitereigenen Dreiklang, so fällt uns Folgendes in die Augen:

Bei drei Tonarten ist der tonische Dreiklang ein Dur-Dreiklang, sie sind daher unsern Dur-Tonarten verwandt. Es sind dies:

die ionische, die lydische und die mixolydische.

Die drei andern haben einen tonischen Moll-Dreiklang, sind daher unsern Moll-Tonarten ähnlich, nämlich:

die dorische, die phrygische und die äolische.

Dennoch ist, wie gesagt, nur die ionische unserer heutigen Dur-Tonart gleich, und wir finden in ihr auf der Tonika und auf den beiden Dominanten Dur-Dreiklänge, und auf der Dominante den Haupt-Sept-Akkord, überhaupt alle leitereigenen Harmonieen unserer Dur-Tonleiter.

Die mixolydische Tonart hat auf Tonika und Unter-Dominante Dur-Dreiklänge, auf der Dominante hingegen einen Moll-Dreiklang, folglich fehlt ihr der Dominant-Haupt-Sept-Akkord. Dagegen hat sie auf der Tonika einen Haupt-Sept-Akkord, der sich in den tonischen Dreiklang der ionischen Tonleiter löset. Schon hier ahnen wir, in welcher nahen Beziehung das Mixolydische zum Jonischen steht, und daß Jenes als aus Diesem hervorgegangen betrachtet werden kann.

Die dorische Tonart hat auf der Tonika einen Moll-Dreiklang, auf der Unter-Dominante hingegen einen Dur-Dreiklang, wodurch sie sich von unserer heutigen Moll-Tonart wesentlich unterscheidet. Ihr Dominanten-Dreiklang ist Moll, doch werden wir später sehen, daß sie statt c auch cis zuläßt, um einen Dominanten-Dreiklang in Dur und damit einen Dominant-Haupt-Sept-Akkord zu gewinnen. Wir sehen mithin das Durgeschlecht in ihr reichlicher vertreten, als in unsrer neuen Moll-Tonart.

Die phrygische Tonart hat auf Tonika und Unter-Dominante Moll-Dreiklänge als leitereigene Harmonieen, auf der Dominante hingegen hat sie einen verminderten Dreiklang, mithin ist ihr die gewöhnlichste Wendung unserer heutigen Musik versperrt. Uebrigens verwandelt sich in ihr der tonische Dreiklang sehr oft in einen Dur-Dreiklang. Auch wird ihre Tonika häufig als Terz behandelt, wodurch das Phrygische in die genaueste Verbindung mit dem Jonischen tritt.

Die äolische Tonart hat auf der Tonika und beiden Dominanten Moll-Dreiklänge, doch verschafft auch sie — wie die dorische — sich eine Dur-Harmonie und damit den Haupt-Sept-Akkord auf der Dominante, indem sie gis statt g anwendet. Sie gleicht fast ganz unserem heutigen Moll.

§. 110.

Die charakteristischen Töne jeder Tonart.

Die Eigenthümlichkeit jeder der alten Tonarten spricht sich in denjenigen Tönen aus, durch welche sie sich von den ihr ähnlichen am bestimmtesten unterscheidet. Diese sind:

1. im Jonischen: die große Terz und große Septime;
2. im Mixolydischen: die große Terz und kleine Septime;
3. im Dorischen: die kleine Terz und große Sexte;
4. im Aeolischen: die kleine Terz und kleine Sexte;
5. im Phrygischen: die kleine Terz und kleine Sekunde;
(6. im Lydischen: die große Terz und übermäßige Quarte).

§. 111.

Der Quintenzirkel der alten Tonarten.

Dem Quintenzirkel nach folgen die alten Tonarten in nachstehender Reihe auf einander:

Jonisch (C), Mixolydisch (G), Dorisch (D), Aeolisch (A), Phrygisch (E).

Es ist aber ein wesentlicher Unterschied zwischen unserem Quintenzirkel und dem der Alten. In jenem gelangen wir auf der Quinte stets zu einer eben so gebildeten Tonart, in diesem hingegen auf eine ganz anders gebauete, als die ist, von welcher ausgegangen wird.

§. 112.

Die Anwendung fremder Töne in den alten Tonarten.

Die Alten führten allmählig die Zwischentöne:

cis — es — fis — gis und b

in ihr Tonsystem ein. Allein nach der damaligen Weise der Stimmung (die ungleichschwebende Temperatur genannt) war cis nicht als des, es nicht als dis, fis nicht als ges, gis nicht als as, b nicht als ais zu gebrauchen, da z. B. des höher war als cis, es höher als dis u. s. w. (Diese geringen Unterschiede sind in unserer heutigen Musik aufgegeben, und unsere Instrumente erhalten ihre Stimmung nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur, der zufolge cis gleich des ist u. s. w.)

Von ihren Zwischentönen machten die Alten Gebrauch, so weit durch deren Anwendung der Charakter der Tonarten nicht getrübt wurde. So wendeten sie, wie schon §. 109 bemerkt wurde, im Dorischen cis, im Aeolischen und Phrygischen gis an.

§. 113.

Versetzung (Transposition) der alten Tonarten.

Während wir, im Besitze der gleichschwebenden Temperatur, unsre Tonleiter von jedem Tone aus darstellen können, waren die Alten in der Versetzung ihrer Scalen auf andre Töne sehr beschränkt. Sie konnten z. B. das Jonische nicht auf Cis darstellen, weil sie kein Dis hatten, eben so wenig auf Es, weil ihnen As fehlte u. s. w.

Als sie das b in die Reihe der Töne eingeführt, also für die siebente Stufe von C aus zwei Töne — h und b — erlangt hatten, vermochten sie jede Tonleiter eine Quinte tiefer darzustellen. Sie durften nämlich, um dies zu bewerkstelligen, nur b statt h nehmen. Auf diese Weise erhielten sie:

das Jonische auf F:	f, g, a, b, c, d, e, f,
das Mixolydische auf C:	c, d, e, f, g, a, b, c,
das Dorische auf G:	g, a, b, c, d, e, f, g,
das Aeolische auf D:	d, e, f, g, a, b, c, d,
das Phrygische auf A:	a, b, c, d, e, f, g, a.

Diese durch Versetzung einer Tonart in ihre Unterquinte entstandene Darstellungsweise nannten sie das genus molle, während die ursprüngliche Form im Gegensatze dazu das genus durum hieß.

Ebenso vermochten die Alten, als sie fis anwenden lernten, indem sie es statt f nahmen, jede Tonart eine Quinte höher darzustellen. Sie bildeten:

G ionisch:	g, a, h, c, d, e, fis, g,
D mixolydisch:	d, e, fis, g, a, h, c, d,
A dorisch:	a, h, c, d, e, fis, g, a,
E äolisch:	e, fis, g, a, h, c, d, e,
H phrygisch:	h, c, d, e, fis, g, a, h.

Solchen in die Oberquinte versetzten Tonarten gaben sie den Namen Hypo-Tonarten. G ionisch hieß also: hypoionisch; D mixolydisch hieß hypomixolydisch, u. s. w., hypodorisch, hypoäolisch, hypophrygisch.

(Anmerk. Hypo bedeutet „unter" — weil die Alten ihre Tonarten nicht nach dem Quinten-, sondern nach dem Quartenzirkel ordneten, also: e-a-d-g-c ꝛc., so daß g allerdings unter c stand. Natürlich standen demzufolge die oben als genus molle bezeichneten Versetzungen über der ursprünglichen Tonleiter, und hießen daher auch wohl Hyper- (d. i. Ueber-) Tonarten.)

§. 114.

Vorzeichnung der alten Tonarten.

Die Tonstücke in den nicht versetzten alten Tonarten bedürfen keiner Vorzeichnung, weil die Tonleitern nur aus Untertastentönen bestehen. Ein alter Choral ohne Vorzeichnung ist mithin:

ionisch,	wenn	sein	Grundton	C	ist,
mixolydisch,	„	„	„	G	„,
dorisch,	„	„	„	D	„,
äolisch,	„	„	„	A	„,
phrygisch,	„	„	„	E	„.

Ein Choral, welcher b vorgezeichnet hat, gehört,
wenn sein Grundton C ist, der mixolydischen Tonart im genus molle,
= = = G =, = dorischen = = = =
= = = D =, = äolischen = = = =
= = = A =, = phrygischen = = = =
= = = F =, = ionischen = = = = an.

Ein Choral mit der Vorzeichnung fis ist:
hypoionisch, wenn sein Grundton G ist,
hypomixolydisch, = = = D =,
hypodorisch, = = = A =,
hypoäolisch, = = = E =,
hypophrygisch, = = = H =.

Wie aber, wenn eine alte Tonart nicht um eine Quinte, sondern um ein anderes Intervall versetzt ist?

Finden wir einen Choral mit dem Grundtone E und der Vorzeichnung fis und cis, so muß seine Tonleiter heißen: e – fis – g – a – h – cis – d – e, d. i., zufolge der Mollterz und großen Sexte: E – dorisch.

Wollen wir das Phrygische auf G darstellen, so muß die Tonleiter von G aus in denselben Stufen fortschreiten, wie die Phrygische von E aus, d. h. die halben Töne müssen von der 1. zur 2. und von der 5. zur 6. Stufe liegen, folglich heißt die Tonleiter: g, as, b, c, d, es, f, g, und es wird vorgezeichnet: b, es, as.

Uebrigens ist zu bemerken, daß es bei manchen Melodieen zweifelhaft ist, welcher Tonart sie angehören, so daß man sie nach mehr als einer harmonisiren kann.

§. 115.

Die Reducirung alter Choräle.

Es gab eine matte, glaubenslose Zeit, in welcher man die alten Tonarten unerträglich fand. Man gab sich daher die beklagenswerthe Mühe, die ihnen angehörenden schönen und charaktervollen Gesangweisen dergestalt umzuformen, daß sie dem neuen Dur oder Moll angehörten, und nannte dies die Reducirung. So wurden die herrlichsten Gesänge der alten Kirche jammervoll entstellt, z. B. der mixolydische Choral: „Gelobet seist du, Jesu Christ" — wurde verstümmelt in G – dur, der dorische: „Ach Gott und Herr" — in D – dur dargestellt u. s. w. Alle besseren Choralbücher der neueren Zeit haben diesen Unfug wieder beseitiget, und die

Melodieen in ihren ursprünglichen Tonarten hergestellt, nur der erwähnte Choral: „Ach Gott und Herr“ — hat sich in beiden Lesarten behauptet.

Wir werfen nun einen Blick auf die einzelnen Tonarten.

§. 116.

Die ionische Tonart.

Sie hat Tonleiter und somit leitereigene Harmonieen und die Cadenz mit unserer heutigen Dur-Tonart gemein.

Ein charakteristisches Zeichen der alten ionischen Choräle ist es aber, daß unsere gewöhnlichste Ausweichung — die in die Tonart der Dominante — entweder ganz vermieden oder doch verspätet wird, indem Schlußfälle in der Haupt-Tonart oder auf der Unter-Dominante oder eine Ausweichung in das Aeolische vorangehen. Ganz vermieden ist die Ausweichung in die Dominanten-Tonart z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — Herr Christ, der ein'ge Gott'ssohn — Herr Gott, dich loben alle wir — u. s. w.; verspätet in: Vom Himmel hoch, da komm' ich her — wo sie erst in der dritten Zeile erfolgt; — Nun bitten wir den heil'gen Geist — wo sie in der fünften Zeile eintritt u. s. w. *)

Doch hat auch diese Regel ihre Ausnahmen, denn manche ionische Choräle wenden sich sofort der Dominanten-Tonart zu, z. B.: Ich dank' dir schon durch deinen Sohn — bei andern ist es dem Setzer freigestellt, ob er die erste Zeile leitereigen oder ausweichend in die Tonart der Dominante harmonisiren will, z. B. bei: Ein' feste Burg ist unser Gott.

Authentische ionische Choralmelodieen werden meist in C- oder D-dur, wohl auch in F-dur (also im genus molle) dargestellt; plagalische meist in G-dur (also hypoionisch), weil sich dann die Melodie in den für die Sänger bequemsten Tönen bis d hinab und bis d hinauf um die Tonika G bewegt.

Aufgabe. Der Schüler harmonisire die Melodieen Nr. 67 und 68 der Beilage.

§. 117.

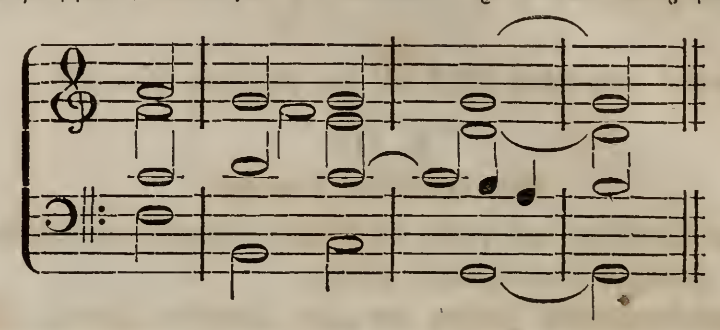
Die mixolydische Tonart.

Ihre Tonleiter ist: g, a, h, c, d, e, f, g. Charakteristische Töne sind die große Terz h, welche sie als Dur-Tonleiter bezeichnet, und die kleine Septime f, wodurch sie sich von dem verwandten Ionischen unter-
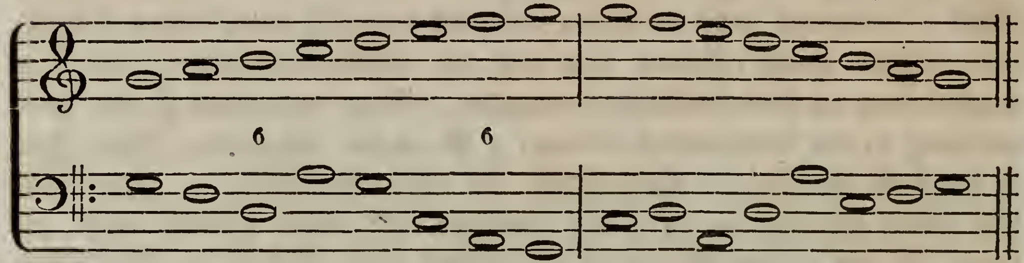
---

*) Der Schüler suche diese Melodieen, falls sie ihm nicht genügend bekannt sind, in einem Choralbuche auf.

scheidet. Dieses f muß sich denn auch kräftig geltend machen, namentlich in dem Schlußfalle, der ohne Dominanten-Harmonie auszuführen ist.



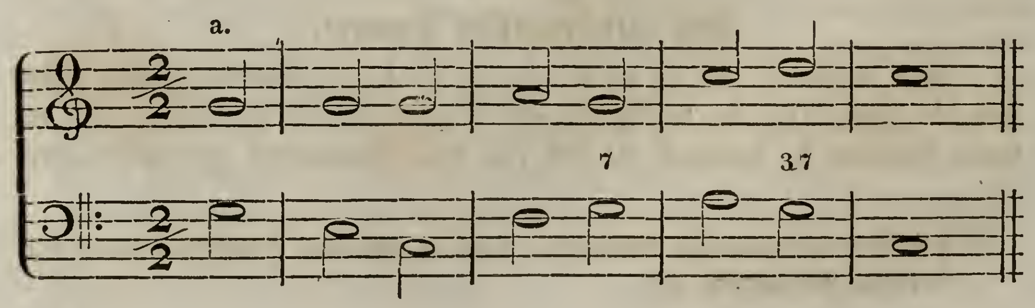
Die Harmonisirung der Tonleiter zeigt das folgende Beispiel:

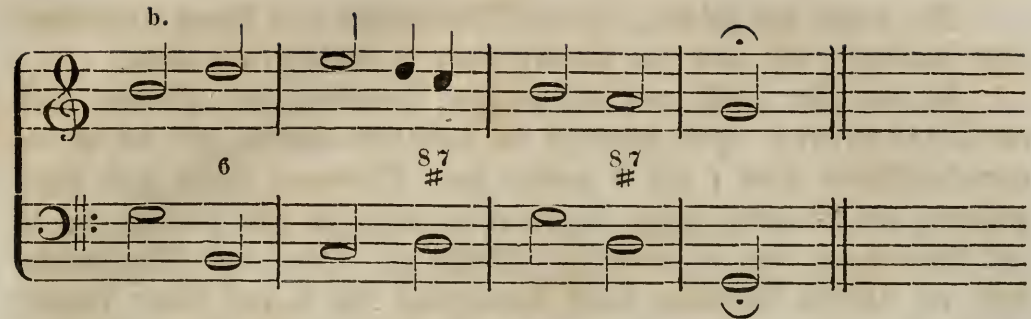


Von besonderer Wichtigkeit ist bei den alten Tonarten die Betrachtung der Ausweichungen.

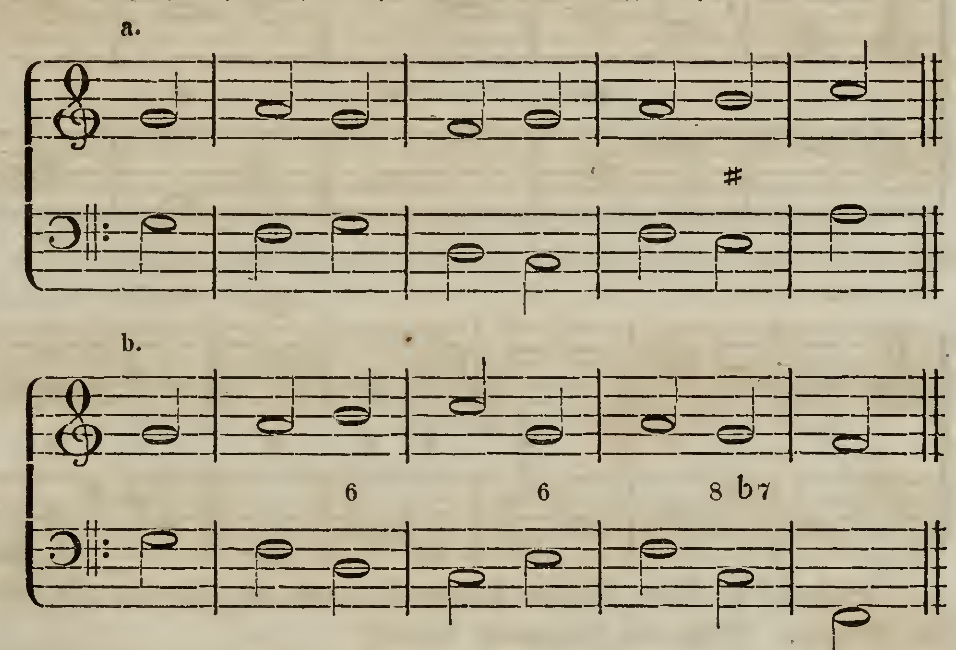
Hierbei zeigt die mixolydische Tonart zunächst ihre innige Hinneigung zum Jonischen, da ja ihre tonische Harmonie eigentlich nichts Anderes ist, als die nach Selbstständigkeit strebende, und doch nicht völlig selbstständig gewordene Dominanten-Harmonie der ionischen Tonart.

Das Mixolydische weicht daher gern in das Jonische, dem es entstammt ist, aus, oft schon in der ersten Zeile. Diese Ausweichung erfolgt auf zweierlei Weise, entweder indem mittelst des auf der ersten Stufe des Mixolydischen leitereigenen Haupt-Sept-Akkordes nach C-ionisch modulirt wird (Beisp. a), oder indem die mixolydische Tonart durch Einführung des fis das Jonische auf ihrer eigenen Tonika G darstellt, also in das Hypoionische ausweicht. (Beisp. b.) (Nach unserer heutigen Anschauungsweise sagen wir: sie modulirt nach G-dur.)

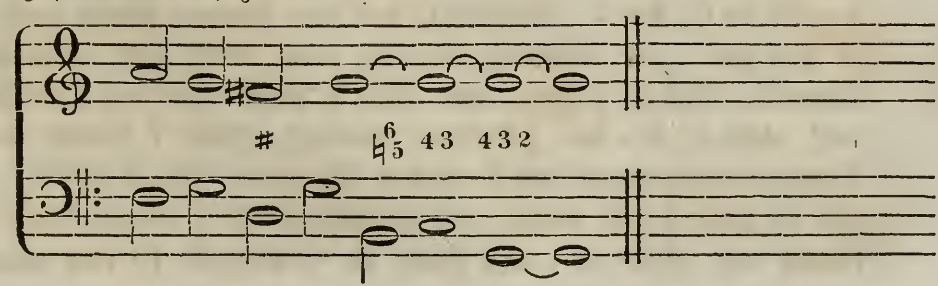




Wegen seiner Verwandtschaft mit dem Jonischen weicht das Mixolydische ferner gern in dieselben Tonarten aus, nach denen sich seine Muttertonart wendet, nämlich nach a-moll (Beisp. a) und F-dur. Letztere Ausweichung liegt unserm heutigen G-dur sehr fern, und unterscheidet daher das Mixolydische wesentlich von ihm. (Beisp. b.)

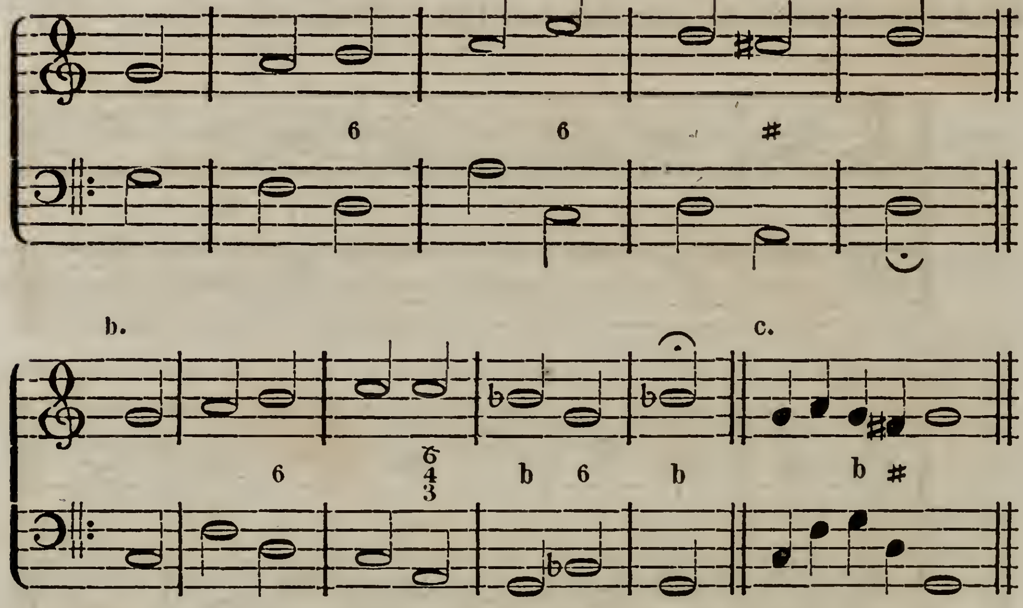


Es giebt übrigens mixolydische Melodieen, welche am Schlusse fis haben, also hypoionisch schließen. Bei solchen Schlüssen muß, um sie zu charakterisiren, vor dem fis und wohl auch nach ihm das mixolydische f kräftig gehört werden, z. B.



Wir haben jetzt gesehen, wie das Mixolydische nach seinem Ursprunge, dem Jonischen, also nach der Tonart seiner Unterquinte strebt.

Es hat aber auch, wie die meisten Tonarten, das Streben nach der Oberquinte. Hier findet es die dorische Tonart, mit der es die charakteristischen Töne f und h gemein hat. Wiederum erfolgt diese Ausweichung auf zweifache Weise, entweder wird in das Dorische auf D mit Anwendung des cis modulirt (Beisp. a.), oder das Mixolydische stellt die dorische Tonleiter durch Anwendung des b auf seiner eigenen Tonika G dar, (g, a, b, c, d, e, f, g), d. h. sie weicht in das Dorische im genus molle aus. (Beisp. b.) Dadurch werden namentlich Schlüsse mit fis als mixolydische ausgeprägt. (Beisp. c.)



Aufgabe. Der Schüler harmonisire nun die Choräle Nr. 69—73 der Beilage. Dazu sei Folgendes bemerkt:

1. Der Choral: Gelobet seist Du Jesu Christ — (Nr. 71) weicht ausnahmsweise nach D-dur aus.
2. Der Choral: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (An Wasserflüssen Babylon) — Nr. 72 — wird gewöhnlich als ein hypoionischer — also in G-dur — behandelt, und sein Anfang scheint auch dafür zu sprechen. Im weiteren Verlaufe aber tritt sein mixolydischer Charakter deutlich hervor, denn Zeile 6 wendet sich ins Dorische (sie darf nicht in D-dur geschlossen werden), Zeile 7 schließt auf der Dominantenharmonie des Aeolischen (E-dur), Zeile 8 schließt äolisch und in Zeile 9 tritt endlich das charakteristische f in der Melodie bestimmt auf. Zeile 2, 4 und sogar die Schlußzeile 10 sind allerdings

hypoionisch. Zeile 1 und 3 lassen sich in verschiedener Weise behandeln, auch hypoionisch; damit aber der mixolydische Charakter von vorn herein ausgeprägt werde, ist es angemessen, sie mit dem E-dur-Dreiklange, (dem Dominanten-Dreiklange der äolischen Tonart) zu schließen.

3. Der Choral: Es ist das Heil uns kommen her — wird jetzt fast allgemein als ein ionischer behandelt. Ursprünglich war er mixolydisch, wie ihn Nr. 73 der Beilage zeigt. Er ist dort in mixolydisch F dargestellt. Die mixolydische Tonleiter:

g–a–h–c–d–e–f–g

lautet von F aus: f–g–a–b–c–d–es–f

daher ist b und es vorgezeichnet.

§. 118.

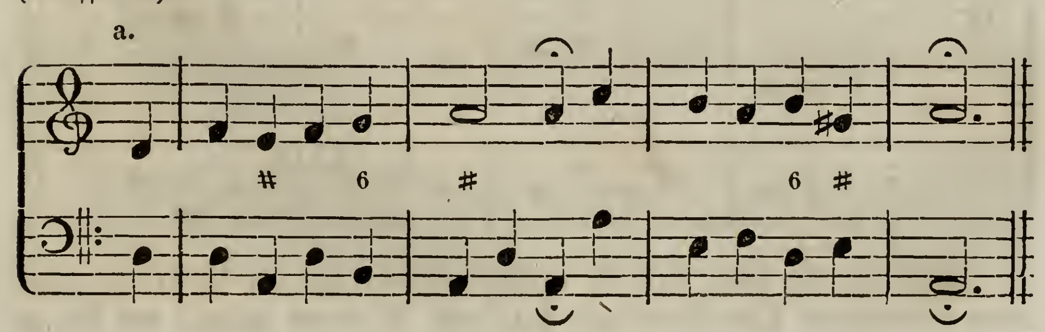
Die dorische Tonart.

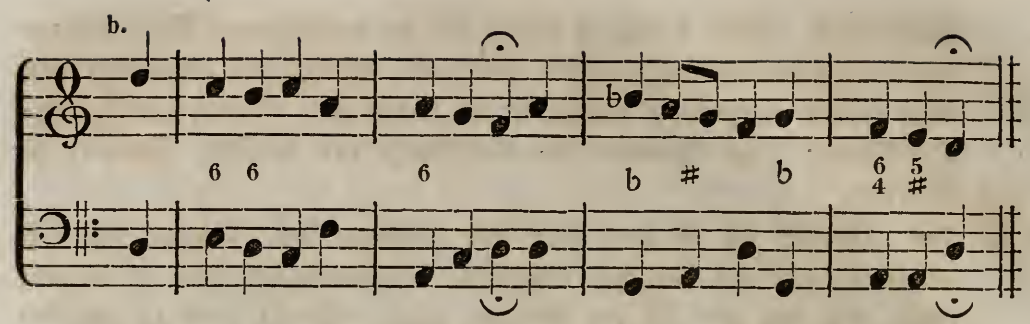
Ihre Tonleiter ist d–e–f–g–a–h–c–d. Charakteristische Töne sind die kleine Terz f, welche sie als Moll-Tonleiter bezeichnet, und die große Sext h, welche sie einerseits von dem Aeolischen unterscheidet, anderseits sie in die innigste Verbindung mit dem Mixolydischen und durch dieses mit dem Ionischen bringt.

Ihr Unter-Dominanten-Dreiklang g–h–d ist Dur, und da sie c in cis verwandeln kann, so besitzt sie auch einen großen Dominanten-Dreiklang, mittelst dessen sie einen vollkommenen Schluß bilden kann.

Ihre wichtigsten Modulationen gehen in die Ober- und in die Unter-Quinte. Auf jener trifft sie das Aeolische, auf dieser das Mixolydische.

Die Ausweichung in das Aeolische erfolgt wiederum auf die bekannte zweifache Art; entweder indem sie dasselbe wirklich in A ergreift, (Beisp. a) oder indem sie es auf ihrer eigenen Tonika D mittelst Anwendung des b im genus molle (d–e–f–g–a–b–c–d) darstellt. (Beisp. b.)

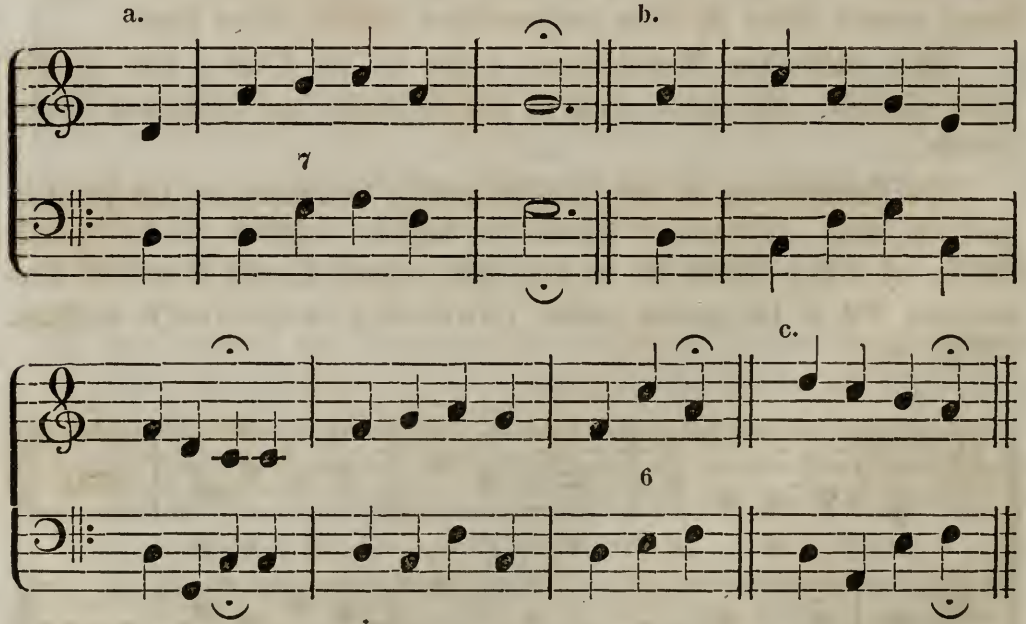




Die Modulation in die äolische Tonart tritt oft schon in der ersten Zeile ein, z. B. in dem Chorale: Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin — s. Nr. 77 der Beilage. Ja, der Choral: Durch Adam's Fall ist ganz verderbt — s. Nr. 81 der Beilage — schließt sogar äolisch, obgleich er sich im Uebrigen als ächt dorisch darstellt.

Die dorische Tonart weicht niemals in die phrygische aus.

Während das Dorische bei seiner Modulation in die Tonart seiner Dominante, — die äolische — aus Moll in Moll geht, verbindet es sich durch seine Ausweichung in die Unterdominante — in das Mixolydische — mit einer ihm eng verwandten, die gleichen charakteristischen Töne f und h enthaltenden Dur-Tonart, durch die es ferner mit dem Jonischen auf C und auf F innig verknüpft wird. (Beisp. a, b.) (Auch nach dem Lydischen, mit dem es das h gemein hat, wendet sich das Dorische, besonders wenn die große Sexte fällt. Beisp. c.)



Erwägen wir nun, daß die dorische Tonart auf der Unterdominante einen leitereignen Dur-Dreiklang hat, daß sie ferner mittelst des ihr zu

Gebote stehenden cis auch auf der Dominante einen Dur-Dreiklang herstellt, daß sie endlich häufig in Dur-Tonarten (Mixolydisch, Lydisch, Jonisch auf C und F) modulirt, so erkennen wir, daß sie keineswegs einen trüben Moll-Charakter, sondern ein durch vorwaltendes Dur verklärtes Moll darbietet, wozu noch kommt, daß ihre meisten Melodieen von authentischer Kraft (§. 108) sind. Aus diesem Grunde war sie die Haupt-Kirchen-Tonart der Alten, und viele der feierlichsten Gesänge (z. B. Wir glauben all' an Einen Gott — u. a.) sind in ihr gesetzt.

Nicht selten finden wir das Dorische auf E dargestellt. Aus der
dorischen Tonleiter auf d: d-e-f-g-a-h-c-d
ergiebt sich die " e: e-fis-g-a-h-cis-d-e,
wobei also fis und cis vorgezeichnet werden muß.

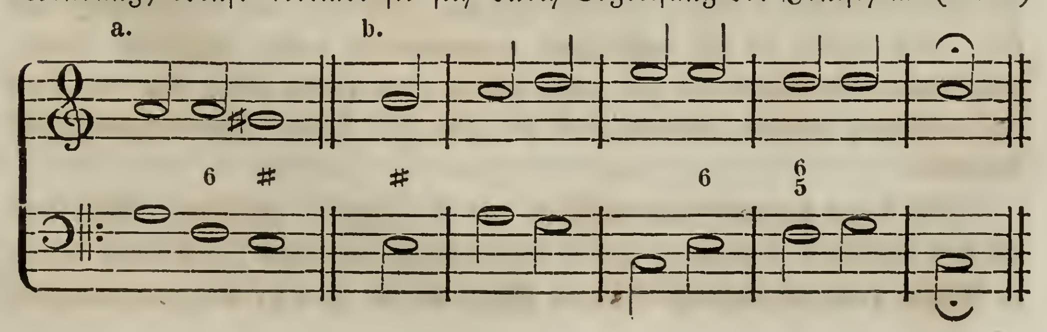
Aufgabe. Der Schüler harmonisire die Choräle Nr. 74—86 der Beilage, und versuche sich in kleinen dorischen Sätzen.

§. 119.
Die äolische Tonart.
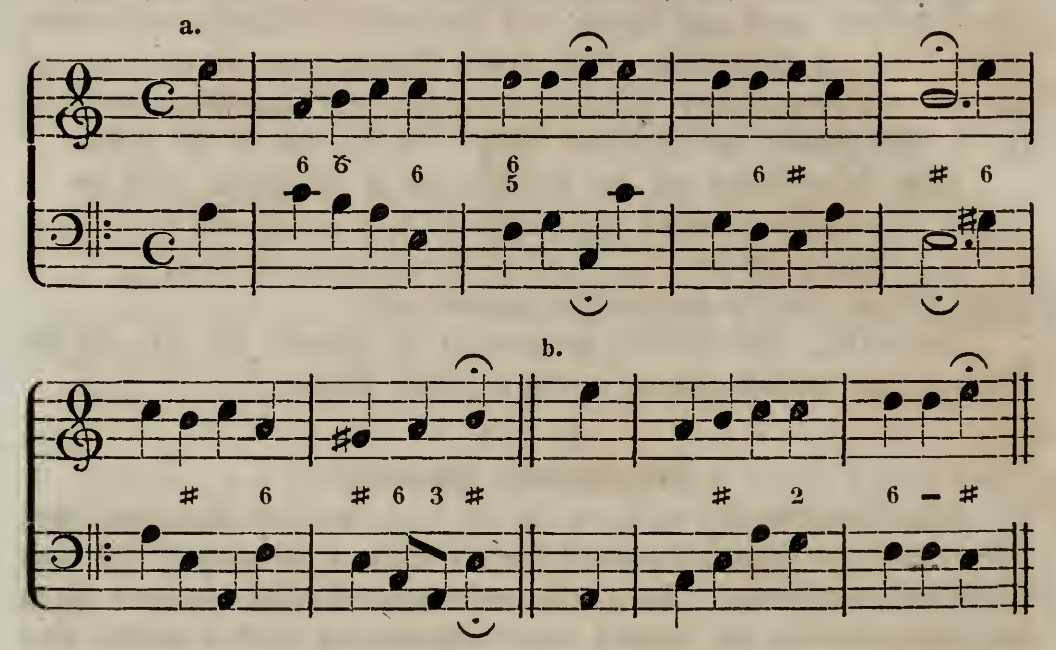
Ihre Tonleiter ist: a, h, c, d, e, f, g, a; ihre charakteristischen Töne sind c als Mollterz und die kleine Sexte f, wodurch sie sich vom Dorischen unterscheidet. Da g nicht wesentlicher Ton ist, so kann sie es in gis verwandeln, und dadurch einen vollkommenen Schluß bilden. Von Haus aus aber sind der tonische und beide Dominanten-Dreiklänge Moll, woraus sich sofort ergiebt, daß sie einen trüberen und wehmüthigeren Ausdruck hat, als die so viel Dur enthaltende dorische Tonart; überdies sind fast alle ihre Melodieen plagalisch gehalten. (§. 108.)

Die äolische Tonart weicht wenig aus, und vor Allem sind ihr die beiden in andern Tonarten gewöhnlichsten Ausweichungen versagt, nämlich die in beide Dominanten. Sie kann nicht auf dem gewöhnlichen Modulationswege nach e-moll, weil es in dem alten Tonsystem kein dis giebt, und nicht nach d-dorisch, weil sie ihr charakteristisches c nicht in cis verwandeln darf.

Dagegen geht sie oft in das Phrygische mittelst der bei a gezeigten Wendung; ebenso verklärt sie sich durch Ergreifung des Jonischen. (S. b.)



Häufig endet sie die Verszeilen mit einem Halbschlusse auf der Dominante mit großem Dreiklange, z. B. Zeile 2 und 3 des Chorales „Nun sich der Tag geendet hat“ (Beisp. a) — bei dem sogar die erste Zeile auch noch diesen Schluß erhalten kann. (Beisp. b.)



Da die äolische Tonart wie unser a-moll Nichts vorgezeichnet hat, so erscheinen auch ihre Versetzungen unter gleichen Vorzeichnungen mit unsern Moll-Tonarten, z. B. äolisch G hat b und es vorgezeichnet.

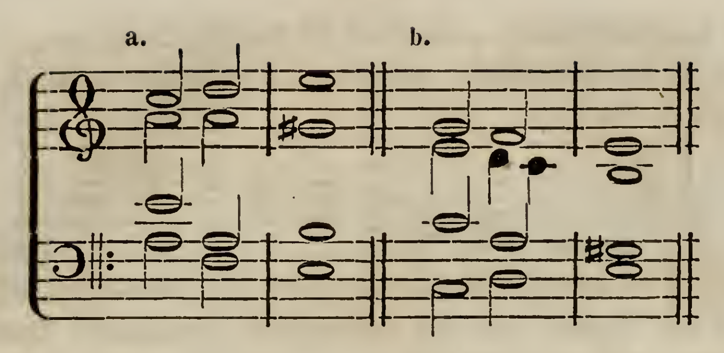
Aufgabe. Der Schüler harmonisire die Choräle Nr. 87—91 der Beilage.

§. 120.

Die phrygische Tonart.
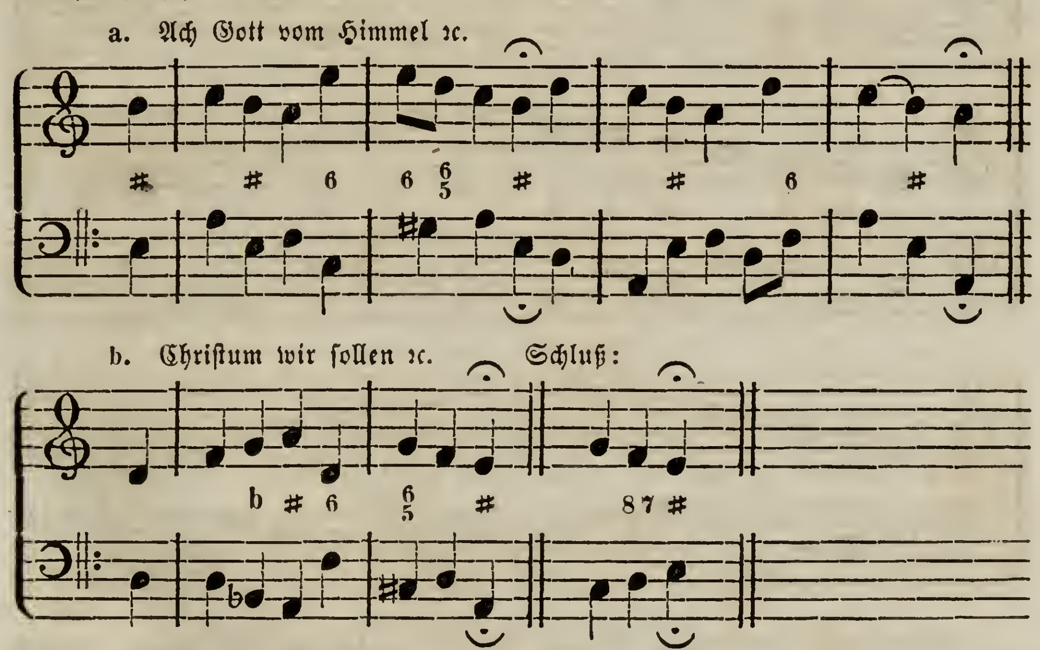
Ihre Tonleiter ist e-f-g-a-h-c-d-e; ihr in keiner andern Tonart vorkommendes charakteristisches Intervall die kleine Sekunde f. Da sie kein dis haben kann — einmal deshalb, weil dieser Ton bei den Alten gar nicht vorhanden war, sodann darum, weil sie mit Anwendung des dis, auch wenn es als vorhanden angenommen wird, aufhören würde, eine diatonische Tonleiter zu sein, indem zwei halbe Töne dis-e, e-f auf einander folgen würden — so kann sie keinen Dominantenschluß machen.

Sie leitet darum ihren Schluß mit d- oder a-moll ein, läßt auch oft den ionischen Dreiklang auf C vorangehen, um ihre Moll-Terz hören zu lassen, denn im Schluß-Akkorde pflegt sie die große Terz anzuwenden.



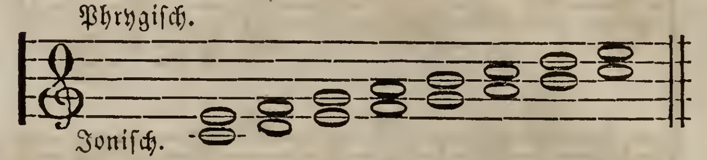
Auf seiner Dominante findet das Phrygische gar keine Tonart, denn es ist selbst die letzte im Quintenzirkel, auf h ist keine Tonleiter begründet. Daher kann das Phrygische nur in die Unterdominante, also in das Aeolische, moduliren, und diesem wendet es sich denn innigst zu; ja es geht sogar gern ins Dorische, obschon dies nie ins Phrygische, und obschon, wie wir gesehen haben, selbst das Aeolische nicht ins Dorische ausweicht.

Die phrygischen Melodieen beginnen sogar oft äolisch (Beisp. a) oder dorisch (Beisp. b) und man erkennt erst gegen den Schluß und an diesem den phrygischen Charakter.



Durch die Modulation des Phrygischen in's Aeolische und Dorische wird Moll auf Moll gehäuft, und sein Charakter scheint gänzlich finster und trübe sein zu müssen. Da tritt dann das Ionische in merkwürdig lieblicher Weise heran, und erhellt und verklärt das phrygische Moll mit dem freundlichsten Dur. Man kann nämlich der phrygischen Tonleiter die ionische zur Begleitung geben, und der phrygische Grundton E er-

scheint als die selbstständig gewordene Mediante (Terz) von C, wie das mixolydische G die selbstständig gewordene Dominante desselben war.



Man kann demzufolge die phrygische Tonleiter harmonisiren:

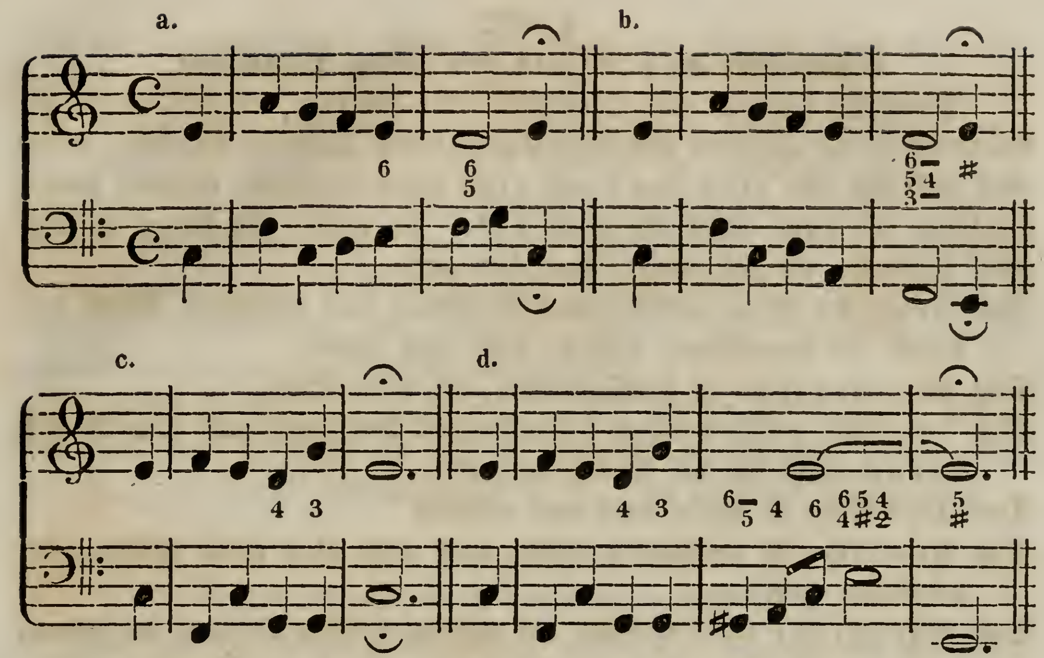
1. als sei die Tonart aus der selbstständig gewordenen Dominante des Aeolischen entstanden (Beisp. a);
2. als sei sie aus der selbstständig gewordenen Mediante des Jonischen hervorgegangen (Beisp. b);
3. mit Anwendung des e-moll-Dreiklanges auf der Tonika (Beisp. c.)

a.

b.

c.

Phrygische Melodieen können ionisch anfangen, ja sogar ionisch schließen. Die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden" z. B. kann in der ersten Zeile ganz ionisch behandelt werden (Beisp. a), obgleich man den Schluß gewöhnlich in den E-dur-Dreiklang wendet (Beisp. b), und der Schluß des Verses kann ebenfalls ionisch sein (Beisp. c), doch wird man wenigstens am Ende des ganzen Liedes den eigentlichen phrygischen Schluß vorziehen (Beisp. d).



Gewöhnlich ist es dem Charakter der phrygischen Choräle angemessen, phrygisch Moll und phrygisch Dur wechseln zu lassen. Es macht z. B. einen tief ergreifenden Eindruck, wenn in „O Haupt voll Blut und Wunden" die fünfte Zeile „O Haupt, sonst schön gezieret" und die achte: „Gegrüßet seist Du mir" in Dur (ionisch) behandelt wird.

Dieses Hineintönen der Dur-Tonart in das trübe Moll macht das Phrygische, welches sonst nur Trauer und Klage ausdrücken könnte, geeignet für die erhabensten Lobgesänge, z. B. für das „Herr, Gott, dich loben wir."

Versetzt findet man das Phrygische auf D mit 2, oder G mit 3 Been.

e – f – g – a – h – c – d – e
d – es – f – g – a – b – c – d
g – as – b – c – d – es – f – g.

Aufgabe. Der Schüler harmonisire die Choräle Nr. 92—100 der Beilage, versuche auch einige kleine phrygische Sätze zu bilden.

§. 121.

Die lydische Tonart.

Wie schon oben bemerkt worden, ist diese namentlich im Kirchen-Gesange nie zur Geltung gekommen, weil sie nach der Unter-Dominante gar nicht moduliren kann, indem auf h keine Tonleiter begründet werden konnte, und weil sie auf der Ober-Dominante das Jonische hat, von dem sie sich nur durch ihre übermäßige Quarte unterscheidet, mit dem sie daher fast ganz zusammenfällt.

§. 122.
Charakter und Werth der alten Tonarten.

Jedenfalls hat das alte Tonsystem seine Vorzüge vor dem neuen, die besonders in der größeren Mannigfaltigkeit seiner Tonarten bestehen. Während wir jetzt nur eine Dur- und eine Moll-Tonleiter besitzen, hatten die Alten für jedes Geschlecht deren drei. Es prägte sich ferner in jeder ihrer Tonarten ein bestimmter Charakter aus.

Das Jonische ist in authentischen Melodieen voll Heiterkeit, Muth und Kraft, in plagalischen lieblich, sanft und heiter.

Das Mixolydische ist sehnsuchtsvoll, oft wehmüthig.

Das Lydische drückt weiches, schmachtendes Verlangen aus, und ist auch darum nicht für die Kirche geeignet.

Das Dorische ist heilig ernst und erhaben.

Das Aeolische ist wehmüthig trübe, doch nicht ohne einen Anklang der tröstlichen Erhebung.

Das Phrygische drückt Gefühle des tiefsten, düstern Ernstes, der schwermüthigsten Klage aus, vermag sich aber bis zum erhabensten, feierlichsten Lobgesange zu erheben.

Dieser verschiedene Ausdruck der alten Tonarten beruht theils auf den Tonschritten ihrer Melodieen, theils und hauptsächlich auf ihrer Modulation.

Dennoch konnte das alte System mit seinen zwingenden Gesetzen und beschränkten Formen nicht bestehen, als die Musik sich immer reicher und freier zu entfalten begann; die Härten desselben mußten sich abschleifen, und aus den drei Dur- und drei Moll-Tonleitern mußte sich unsere Normal-Dur- und Moll-Scala entwickeln.

Die alten Tonarten sollen und müssen in dem feierlichen Kirchen-Gesange in ihrem Rechte bleiben, — es soll im Gotteshause eine durch ihr Alter und den in ihr sich kundgebenden frommen Sinn geheiligte, andere Musik uns entgegen tönen, als wir sie in Concerten und auf Tanzsälen hören, aber auch unsere jetzigen Tonarten haben ihre vollste Berechtigung, ja sie mögen und dürfen auch in der Kirche neben jenen ihre Stelle finden, natürlich in würdigster Anwendung ihrer reichen Mittel.

Einen höchst widerwärtigen Eindruck macht es, wenn als Präludium zu einem in einer alten Kirchen-Tonart gesetzten Chorale ein Tonstück gespielt wird, welches unserm gegenwärtigen Tonsystem angehört. Zu einem ionischen Chorale mag man allerdings im modernen Dur präludiren, auch wohl zu einem äolischen im neuen Moll, da jene Tonarten den unsrigen fast gleich sind; aber sehr unangemessen ist es, einem dorischen Chorale mit seinem reichen Gehalt an Dur-Akkorden ein Vorspiel in dem düstern

d-moll voranzuschicken. Noch weit übler paßt ein im neuen Dur gehaltenes Tonstück vor einen mixolydischen Choral, und ein phrygischer kann ebenfalls nur durch ein seiner Tonart angehörendes Präludium würdig eingeleitet werden. Nur etwa zu dem Te deum laudamus würde man in C-dur mit phrygischem Mollschlusse präludiren dürfen. Sofern also ein Organist nicht im Stande ist, selbst ein Vorspiel in den alten Tonarten zu bilden, wähle er ja mit Umsicht unter den ihm zu Gebote stehenden Compositionen, und lasse im Nothfalle lieber den Choral ohne Präludium, ehe er ein unpassendes anwendet.

Dieselbe Vorsicht ist natürlich hinsichtlich der Zwischenspiele — sofern man ihrer nicht entrathen zu können meint — anzuwenden, damit nicht etwa gar ganz Fremdartiges mitten in› ie alten Choräle hineinkomme.

§. 123.

Rückblick auf den durchlaufenen Weg.

Wir sind nunmehr an dem Ziele angelangt, welches wir erreichen wollten. Welches ist das Ergebniß unserer Mühen und Bestrebungen? — Wir haben uns die Fähigkeit erworben, den Choral mit klarer Einsicht in die Gründe unsers Verfahrens in würdiger, wenn auch einfacher Weise zu behandeln, und kleine Vorspiele mit vollen Akkorden zu machen. Es ist vorzugsweise die Harmonielehre gewesen, welche uns beschäftigt hat, doch haben wir zugleich den sichern Grund zur Composition überhaupt gelegt.

Was liegt noch vor uns? Ein unermeßliches Gebiet! Ist die Liebe zur herrlichsten der Künste in uns erwacht, fühlen wir Muth und Lust in uns, weiter emporzusteigen auf der oft steilen aber jede Anstrengung reich belohnenden Bahn, so wollen wir nunmehr einem ausgezeichneten Führer uns anvertrauen, der mit sicherer Hand uns leiten wird, nachdem unsere Kraft soweit erstarkt ist, daß wir ihm zu folgen vermögen. Es ist dies das treffliche Lehrbuch der musikalischen Composition von Adolph Bernhard Marx, welches vollkommen geeignet ist, den talentvollen Schüler bis auf die höchsten Höhen der Kunst zu führen, und welches ihm hiermit angelegentlichst empfohlen sei.

Was hier noch folgt, sind nur schwache Andeutungen, bestimmt, dem Schüler einen Ueberblick auf das weiterhin Anzustrebende zu gewähren, und seinen Eifer zu höheren Studien zu entflammen, damit er in seinen Bestrebungen nicht säume, eingedenk des Spruches:

Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang!

Zehnter Abschnitt.

Uebersicht der musikalischen Kunstformen.
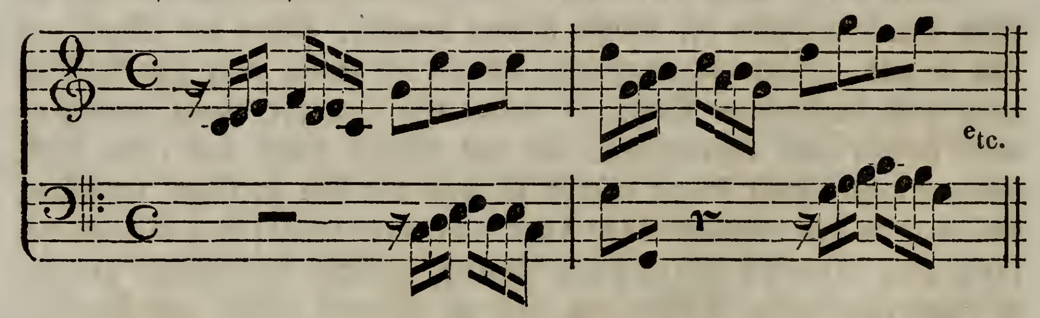
---

§. 124.

Homophone und polyphone Schreibart.

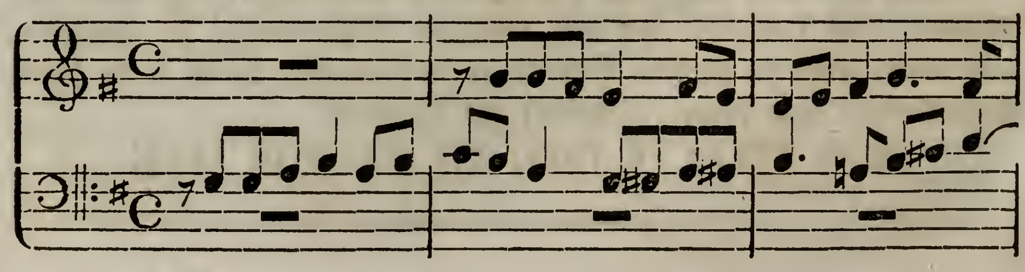
Alle von uns bisher betrachteten und bearbeiteten Tonstücke waren so beschaffen, daß die Oberstimme zugleich die Hauptstimme war, der die übrigen Stimmen dienten, indem sie als Nebenstimmen sie begleiteten. Solche Tonstücke heißen homophon, und die in ihnen waltende Weise des Satzes heißt die homophone Schreibart.
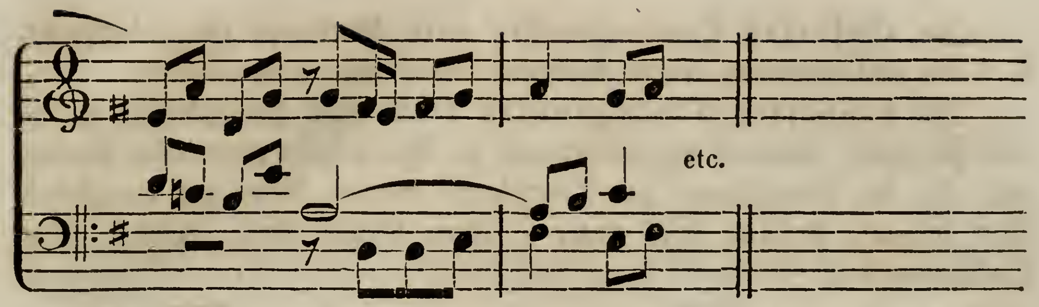
Es ist aber auch ein anderer Fall denkbar. Es können nämlich einer Stimme andere gegenüber treten, welche einen eben so bedeutsamen, wesentlichen Inhalt haben, als jene, so daß keine der andern untergeordnet ist, keine als Nebenstimme erscheint.

Dies ist z. B. der Fall in dem folgenden Anfange einer Invention von Sebastian Bach.



Wie wir hier zwei Stimmen von gleich bedeutsamem Gehalt mit einander auftreten sahen, zeigt uns das folgende Beispiel deren drei.





Tonstücke, welche in dieser Weise abgefaßt sind, heißen polyphon, und die Weise selbst wird die polyphone Schreibart genannt.

Uebrigens sei bemerkt, daß oft in einem und demselben Tonstücke homophone und polyphone Stellen wechseln, so wie daß zuweilen einige Stimmen Hauptstimmen (reale Stimmen), andere bloß begleitende sind.

§. 125.

Homophone und gemischte Kunstformen.

Zu den homophonen Formen, bei welchen von der Polyphonie gar kein oder nur ein untergeordneter Gebrauch gemacht wird, gehören die satz- und periodenartig gebildeten Tonstücke, von denen wir besonders das weltliche Volkslied und den Choral betrachtet haben. Auch fast alle Tänze, Märsche u. dergl. gehören hierher.

Entwickeltere Formen, in denen von Homophonie und Polyphonie Gebrauch gemacht wird, sind:

die Rondoform, in welcher ein Hauptsatz dargestellt, mit andern Sätzen verbunden, und schließlich wiederholt wird; und

die Sonatenform, in welcher zwei Hauptsätze oder Themata verarbeitet werden.

Eine klare Einsicht in den Bau solcher Tonstücke liegt gegenwärtig noch außer dem Horizonte des Schülers, und kann ihm erst durch weitere Studien zu Theil werden, — nur das Eine sei, um Irrthum zu verhüten, bemerkt, daß die Namen „Rondo- und Sonatenform" hier nicht die Compositionen bezeichnen, welche man Rondo's und Sonaten nennt, sondern daß diese Formen sehr verschiedenen Tonstücken, als Ouverturen, Arien, Chören u. s. w. zum Grunde liegen können und wirklich liegen.

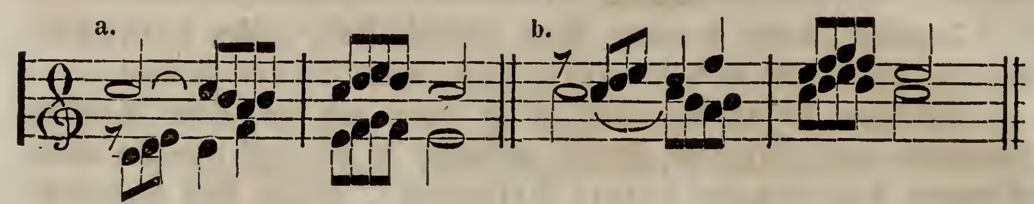
§. 126.

Der Contrapunkt.

Die Kunst, einer Stimme eine oder mehrere andere von ebenso wesentlichem Gehalte gegenüberzustellen, heißt die Kunst des Contrapunktes, weil man in seiner einfachsten Gestaltung Note gegen Note (punctum contra punctum) setzt.

Im einfachen Contrapunkte wird überhaupt ein polyphoner, d. i. ein aus mehreren realen Stimmen bestehender Satz gebildet.

Im doppelten Contrapunkte treten zwei selbstständige Stimmen dergestalt einander gegenüber, daß sie ihre Stellen vertauschen können, daß also die Unterstimme zur Oberstimme werden kann und umgekehrt. Das folgende Beispiel stellt unter a. einen solchen Satz, unter b. seine Umkehrung dar.



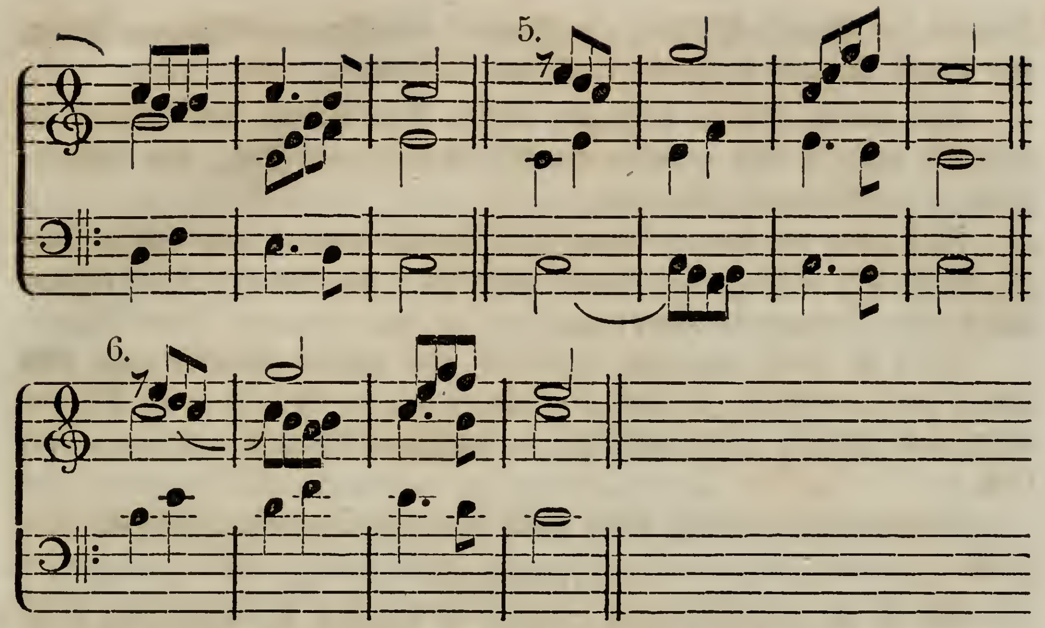
Wenn, wie in vorstehendem Beispiele, die Versetzung um eine Oktave geschieht, so heißt die Arbeit: der doppelte Contrapunkt der Oktave. Dies ist die gewöhnlichste Form des doppelten Contrapunktes. Ein Satz kann aber auch so abgefaßt sein, daß er eine Versetzung um 9, 10 bis 14 Stufen zuläßt, und heißt dann: doppelter Contrapunkt der None, Decime u. s. w.

Im dreifachen Contrapunkte sind drei Stimmen so gesetzt, daß sie sämmtlich gegen einander umgekehrt werden können. Ein solcher Satz kann in sechs verschiedenen Stellungen auftreten:

1. a	2. a	3. b	4. b	5. c	6. c
b	c	a	c	a	b
c	b	c	a	b	a

1. 2.

3. 4.



Ein vierfacher Contrapunkt läßt 24 Umkehrungen zu.

§. 127.

Die polyphonen Formen.

Die wichtigsten polyphonen Formen sind: die Figuration, die Fuge und der Canon.

1. Die Figuration.

Unter Figuration versteht man zunächst die Begleitung einer gegebenen unveränderlichen Melodie, eines cantus firmus, — am häufigsten einer Choral-Melodie — mit einer oder mehreren melodisch entfalteten Stimmen, welche mithin nicht mehr als bloße Nebenstimmen erscheinen, und Figuralstimmen genannt werden.

Der Uebergang von der homophonen zur polyphonen Begleitung einer Choral-Melodie besteht darin, daß man den Unterstimmen durch Anwendung von Durchgängen, Wechselnoten, Vorhalten, Ueberführung eines Grund-Accordes in seine Umkehrungen, Gebrauch mehrerer Harmonieen zu einem Tone des cantus firmus u. s. w. einen reicheren Gehalt giebt. Beispiele dazu liefert jede Orgelschule, und es kann dem Schüler nicht schwer fallen, selbst dergleichen Arbeiten zu fertigen — eine Uebung, welche ihm sehr empfohlen wird.

Bei der wirklich polyphonen Figuration wird in der Regel ein Motiv von den figurirenden Stimmen festgehalten und verarbeitet, entweder für alle Stimmen dasselbe, oder für jede ein besonderes. Die Figuration schließt entweder auf jedem Ruhepunkte des cantus firmus ebenfalls ab, oder sie verbindet die Choral-Zeilen durch Zwischensätze. Oft geht dem

Eintritt der Choral-Melodie ein Vorspiel der Figural-Stimmen voran, und ihrem Schlusse folgt ein Nachspiel derselben.

Der cantus firmus liegt bei solchen Figurationen nicht immer im Discant, sondern auch zuweilen im Alt, Tenor oder Baß, oder abwechselnd in verschiedenen Stimmen.

Auch kann der cantus firmus selbst figurirt werden, und endlich kann die Figuration ohne cantus firmus auftreten. Im letzteren Falle entsteht das freie, figurale Vorspiel.

Wird in einem figurirten Vorspiele eine Choral-Melodie ganz oder zum Theil verarbeitet, so daß sie bald in dieser, bald in jener Stimme mehr oder weniger getreu auftritt, so heißt das Vorspiel: „Choral-Vorspiel."

Für alle hier erwähnte Fälle bietet jede gute Orgelschule Beispiele dar.

2. Die Fuge.

Sie ist ein mehrstimmiges Tonstück, in welchem ein melodischer Satz, das Thema, herrschend ist, den eine Stimme nach der andern vorträgt.

Der Stimmenzahl nach giebt es 2-, 3-, 4- und mehrstimmige Fugen.

Das Thema, auch dux (Führer), Hauptsatz oder Subject genannt, wird zunächst von einer Stimme allein vorgetragen, am gewöhnlichsten vom Discant oder Baß.

Hierauf erscheint es in einer andern Stimme, aber nicht auf demselben Tone, sondern fast allezeit in der Tonart der Dominante, wobei oft kleine Abweichungen von dem ursprünglichen Thema erforderlich sind. Dieses Thema auf der Dominante heißt: der Gefährte (comes) oder die Antwort.

Ist nun die Fuge mehr als zweistimmig, so erscheinen in einer Stimme nach der andern abwechselnd der Führer und der Gefährte, so daß z. B. in einer vierstimmigen Fuge der Baß mit dem Thema beginnen kann, worauf der Tenor den Gefährten, der Alt das Thema (natürlich eine Oktave höher, als der Baß) und der Discant wieder den Gefährten (in der höheren Oktave) übernimmt. Die Wanderung des Thema's durch alle Stimmen heißt eine Durchführung. Haben nicht alle Stimmen an ihr Theil genommen, so heißt die Durchführung eine unvollständige. Zuweilen bringt in einer Durchführung eine Stimme das Thema, welches sie bereits vorgetragen hat, zum zweiten Male; dann heißt die Durchführung übervollständig.

Wenn die erste Stimme das Thema vorgetragen hat, und die zweite nunmehr dasselbe (den Gefährten) übernimmt, so schweigt jene nicht, sondern sie begleitet diese mit einer Melodie, welche, da sie dem Thema

gegenübertritt, der Gegensatz genannt wird. In gleicher Weise setzen die erste und zweite Stimme zusammen den Gegensatz fort, wenn die dritte das Thema bringt u. s. w., und so entsteht die Gegenharmonie.

Ist die Durchführung vollendet, so schweigt das Thema eine Zeit lang, und die Stimmen bilden in freier Figuration den Zwischensatz (die Zwischenharmonie), worauf wiederum das Thema in irgend einer Stimme, gewöhnlich in einer andern Tonart auftritt, und eine neue Durchführung erfolgt, und so geht das Tonstück fort bis zu seinem Schlusse.

Häufig wird im Verlaufe einer Fuge das Thema dergestalt behandelt, daß, ehe es von einer Stimme vollendet ist, bereits eine andre damit beginnt. Dies nennt man Engführungen.

Das Thema wird nicht immer die ganze Fuge hindurch unverändert beibehalten. Die gewöhnlichsten Umgestaltungen desselben sind die Vergrößerung und Verkleinerung, d. h. sein Auftreten in doppelt oder halb so langen Notenwerthen. Zuweilen tritt es verkehrt auf, so daß jeder aufwärts gehende Schritt nunmehr abwärts geführt wird und umgekehrt.

Eine kleine Fuge heißt Fughette; ein fugirter Satz in einem größeren Ganzen heißt Fugato.

Werden zwei Themata in einer Fuge verarbeitet, so daß dieselben theils einzeln durchgeführt, theils einander gegenüber gestellt werden, so entsteht die Doppelfuge; bei drei Thematen (Subjecten) die Tripelfuge.

Zuweilen wird ein Choral, statt mit bloßer Figuration, mit einer Fuge begleitet, die dann Fuge zum Choral heißt. Hiervon muß der fugirte Choral unterschieden werden, bei welchem sämmtliche Verszeilen eines Chorals nach einander als Fugenthemata behandelt werden.

Erreicht der Schüler im Orgelspiel die Fertigkeit, Fugen vorzutragen, so suche er in jeder ihre Hauptbestandtheile auf.

3. Der Canon.

Er ist ein Tonstück, in welchem eine später eintretende Stimme die Melodie einer vorangehenden Note für Note nachsingt. Da natürlich auch mehr als zwei Stimmen in dieser Weise einander nachfolgen können, so giebt es zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige Canons.

Die nachfolgenden Stimmen wiederholen die Melodie der vorangehenden entweder auf derselben Tonstufe, dann heißt der Canon ein Canon im Einklange; oder sie ahmen dieselbe auf einer andern Stufe nach, so daß es Canons in der Secunde, Terz ꝛc. bis zur Oktave giebt.

Solche Canons bilden theils selbstständige Tonstücke, theils sind sie Bestandtheile größerer Compositionen.

§. 128.
Die besonderen Formen des Gesanges.

Der Gesang (die Vokalmusik) wird entweder ohne oder mit Instrumental-Begleitung vorgetragen. Entweder singt nur eine oder es singen nur einzelne Stimmen, dann heißt er Sologesang, oder jede Stimme wird von mehreren Sängern ausgeführt, dann entsteht der Chorgesang. Ein Gesang für eine Solostimme mit Begleitung, der eine besondere Stimmung des Gemüthes ausspricht, heißt eine Arie. Ein Gesang, der nicht sowohl eine fließende Melodie und einen strengen Rhythmus enthält, als vielmehr eine auf bestimmten Tönen deklamirte Rede darstellt, heißt Recitativ. Geht dieses in Liedform über, was häufig am Schlusse geschieht, so heißt dieser Abschnitt Arioso.

§. 129.
Kirchliche Musik.

1. In der evangelischen Kirche.

Bei dem Gottesdienste ist es der Zweck der Musik, das Wort lebendig zu machen; alle Kirchenmusik erscheint daher als Gesang mit oder ohne Begleitung, und bloße Instrumental-Musik kann in der Kirche nur als Einleitung, Zwischensatz oder Schluß der Gesänge Platz finden.

In der evangelischen Kirche ist der Choral das wesentliche Stück der Kirchenmusik, und zwar ist der zu singende cantus firmus die Hauptsache. Er wird ohne oder mit Begleitung gesungen. Geschieht ersteres von der ganzen Gemeine, so ist der einstimmige Gesang die angemessenste Form. Zuweilen wird er von dem Sängerchore mehrstimmig vorgetragen, und kann, falls die Gemeine schweigt, polyphon behandelt werden; soll aber die Gemeine den cantus firmus mitsingen, so wird in der Regel homophoner Satz zu wählen sein, wenn nicht Verwirrung stattfinden soll. — Oder der Choralgesang wird mit Instrumental-Musik begleitet. Das Haupt-Instrument dazu ist die Orgel, die Königin aller Instrumente, die nur in besonderen Fällen von einem Chore von Posaunen oder andern Blas-Instrumenten ersetzt oder von diesen unterstützt wird.

Die Orgel, so wie die sie vertretenden oder unterstützenden Instrumente begleiten den Choral, welchen die Gemeine singt, insgemein in homophoner Weise, wie sie von allen Choralbüchern dargeboten wird.

Der Choral kann aber auch in mehr oder minder reich entfalteter figuraler Weise behandelt werden. Während dies nur in seltenen Fällen zur Begleitung des Gemeindegesanges geschieht, findet es desto häufiger in den Vorspielen statt. In diesen finden auch die übrigen polyphonen Formen ihre Stelle, als: das Choralvorspiel, die freie Figuration, die Fuge. Canonische Sätze pflegen nur als Theile anderer Tonstücke vorzukommen.

Der religiöse Gesang erscheint im protestantischen Gottesdienste auch noch in anderen Formen, und zwar zunächst als Altar-Gesang des Geistlichen in den Collecten oder Intonationen, auf welche die Gemeinde, oder der sie vertretende Sängerchor antwortet (respondirt). Diese aus Intonationen und Responsorien bestehenden Wechselgesänge zwischen dem Liturgen und dem Chore heißen Antiphonieen. Der Vortrag dieser Gesänge ist recitativisch, denn es waltet in ihnen weder eine ausgebildete Melodie, noch ein fester Rhythmus, sondern es werden nur die in der Rede zu betonenden Sylben durch Tonfolge und Zeitmaaß hervorgehoben. Nur das Vater Unser und die Einsetzungsworte bei dem heiligen Abendmahle pflegen mehr melodisch und liedmäßig gesungen zu werden. — An die Stelle bloßer recitirender Responsorien des Chores treten hie und da wirkliche kleine Tonstücke, z. B. das Kyrie, Gloria, Alleluja, Heilig.

Zuweilen wird bei dem evangelischen Gottesdienste eine besondere Kirchenmusik aufgeführt, die nur aus Gesang oder aus Gesang mit Begleitung besteht. Sie ist entweder ein liedförmiger, mehrstimmiger, homophoner Gesang, der (nicht richtig) gewöhnlich Arie genannt wird; oder eine aus mehreren Sätzen, als Chören, Recitativen, Arien, Fugen, Chorälen u. s. w. bestehende Cantate, die, wenn sie ohne Instrumental-Begleitung ist, gewöhnlich Motette genannt wird.

2. In der katholischen Kirche.

In dieser schließt sich die religiöse Musik der Messe, d. i. der in den Gottesdienst eingeschlossenen und dessen Brennpunkt bildenden Abendmahlsfeier an. Die musikalische Messe enthält als Hauptsätze, deren jeder für sich ein mehr oder minder entwickeltes selbstständiges Tonstück bildet, obschon ein Geist das Ganze durchwehen muß:

1. das Kyrie, d. h. den Gesang der Worte: Kyrie eleïson, Christe eleïson, Kyrie eleïson! = Herr, erbarme dich, Christe, erbarme dich, Herr, erbarme dich!
2. das Gloria, d. h. den Gesang: Gloria in excelsis deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis = Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede u. s. w.;

3. das Graduale, einen zwischen Epistel und Evangelium tretenden Gesang;
4. das Credo, d. h. das apostolische Glaubensbekenntniß;
5. das Offertorium, einen Psalm oder anderen Gesang, während dessen die Gemeine zum Opfer geht;
6. das Sanctus: Heilig, heilig, heilig, ist der Herr Zebaoth! Alle Lande sind seiner Ehre voll! Hosianna in der Höhe!
7. das Benedictus: Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn!
8. das Agnus Dei: O Lamm Gottes, welches der Welt Sünde trägt, erbarme dich unser!
9. das Dona nobis pacem = Gieb uns Frieden!

Eine besondere Form der religiösen Musik, die aber nicht einen Theil des öffentlichen Gottesdienstes zu bilden bestimmt ist, sondern für sich besteht, ist

das Oratorium

eine in Gesängen (Chören, Recitativen, Arien), gewöhnlich mit Orchester-Begleitung, dargestellte — der heiligen Geschichte entnommene — Begebenheit, z. B. der Messias, Samson, Belsazer u. a. von Händel, Paulus von Mendelssohn, die Apostel zu Philippi, die eherne Schlange u. a. von Löwe, das Weltgericht von Friedrich Schneider u. s. w.

§. 130.

Weltliche Musik.

Sie erscheint als Vocal-Musik in dem Liede, gewöhnlich in periodischer Form, ohne Begleitung oder mit homophoner, polyphoner oder gemischter Begleitung. Ein in Liedform componirtes erzählendes Gedicht heißt Ballade.

Verbindet sich Handlung mit dem Gesange, so entsteht:

das Melodrama, wenn Gesang mit oder ohne Begleitung (auch bloße Instrumental-Musik) zu einer gesprochenen Rede tritt, um die in derselben dargestellten Verhältnisse in Tönen auszusprechen. (Hierher gehört z. B. der bekannte „Bergmannsgruß von Anacker"); —

das Schauspiel mit Musik, wozu das Liederspiel gehört — wenn zu einem Schauspiele an geeigneter Stelle Märsche, Lieder, Krieger- und andre Chöre treten;

die Oper, in welcher in der Regel nichts gesprochen, sondern Alles gesungen wird u. s. w. Ihr (und auch dem Oratorium) pflegt ein Orchestersatz als Einleitung voranzugehen, die Ouverture.

Die bloße Instrumental-Musik stellt besonders dar: Tänze, Märsche, Themata mit Variationen, Etüden (Uebungssätze), Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten u. s. w., Sonaten und Symphonieen (aus mehreren Sätzen, gewöhnlich Allegro, Adagio, Menuett und Rondo oder Finale bestehend), Concerte (zur Darlegung der Virtuosität eines Künstlers) und Fantasieen.

Anhang.

Blick auf die wichtigsten musikalischen Instrumente.

I. Die Saiten-Instrumente.

A. Die Saiten-Instrumente im engeren Sinne.

§. 131.

1. Das Pianoforte.

Sein Umfang reicht mindestens vom Contra-F bis zum viergestrichenen f, und ist in neuerer Zeit noch nach unten und oben erweitert worden, so daß es sechs bis sieben Oktaven umfaßt. Es ist besonders darum von hoher Wichtigkeit, weil man auf ihm bequem ein vielstimmiges Tonstück darstellen kann. Uebrigens vermag man auf ihm keinen Ton in gleicher Stärke fortklingen zu lassen oder gar anzuschwellen, und seine Töne vermögen sich nicht so innig an einander zu schmiegen, als es auf den meisten andern Instrumenten der Fall ist. Früher setzte man die Noten für Diskant- und Baßschlüssel, jetzt ist ersterer durch den Violinschlüssel verdrängt. Die Mehrzahl aller Compositionen ist für dieses Instrument geschrieben; alle bedeutenderen Werke für Orchestermusik werden für dasselbe arrangirt.

§. 132.

2. Die Harfe.

Sie dient besonders zur Begleitung des Gesanges, und wird im Orchester selten angewendet. Ihre Saiten werden mit den Fingern gerissen, und zwar mit beiden Händen zugleich. Man schreibt die Noten wie für das Klavier in zwei Systemen mit Violin- und Baßschlüssel.

Es werden vorzugsweise gebrochne Akkorde auf ihr angewendet, die daher auch Arpeggien heißen. Die Saiten stellen eine durch mehrere (fünf) Oktaven gehende Dur-Tonleiter dar. Fremde Halbtöne können auf einer gewöhnlichen einfachen Harfe (Hakenharfe) nur durch Umstimmen erlangt werden. Dieser Uebelstand ist bei der Pedalharfe dadurch beseitigt, daß durch sieben Fußtritte (Pedale) jede Tonstufe durch alle Oktaven hindurch um einen halben Ton erhöht werden kann. Bei der Doppel-Pedalharfe (Erardschen Harfe) kann jedes Pedal in zwei Abstufungen niedergetreten werden; der einfache Niedertritt erhöht um einen halben, der doppelte um einen ganzen Ton. Nur auf ihr kann man aus allen Tonarten spielen.

§. 133.

3. Die Guitarre.

Ihre sechs mit den Fingern der rechten Hand zu spielenden Saiten werden E-A-d-g-h-$\bar{e}$ gestimmt; die linke Hand verkürzt dieselben durch Fingerdruck, wobei sich die Saiten auf Querstege auflegen. Die Noten werden im Violinschlüssel und zwar eine Oktave zu hoch notirt; mithin hat die Guitarre einen sechszehnfüßigen Klang (s. §. 2). Sie dient vorzüglich zur Begleitung eines Sologesanges durch den Sänger.

§. 134.

B. Die Bogen- oder Streich-Instrumente.

Auf ihnen ist eine innige Verschmelzung der Töne, ferner sind alle Stufen der Tonstärke, An- und Abschwellung u. s. w. ausführbar. Die Töne werden entweder in gewöhnlicher Weise durch den Bogenstrich hervorgebracht, oder mit den Fingern gerissen (Pizzicato), oder als Flageolett-Töne erzeugt, indem man einen Finger leise an die Saite legt, und mit dem Bogen streicht. Legt man den Finger dabei an der Mitte der Saite an, so schwingt dieselbe in zwei Hälften, man vernimmt also einen Ton, der eine Oktav höher ist, als der von der ganzen Saite. Legt man den Finger bei einem Viertel der Saite an, so schwingt sie in vier Theilen, und man erhält einen um zwei Oktaven höheren Ton. Legt man ihn auf ein Drittel, so schwingt sie in drei Theilen, und man hört beim Austreichen die Oktave von der Quinte (die Duodecime) des Grundtons.

Die jetzt gebräuchlichen Hauptformen der Bogen-Instrumente sind:

1. Die Violine, (Violino, Mehrzahl Violini), welche g $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{e}}$ gestimmt wird; ihre Noten werden im Violinschlüssel geschrieben;
2. Die Bratsche, (Viola, Mehrzahl Viole), gestimmt: c g $\bar{d}$ $\bar{a}$; für sie wird der Altschlüssel gebraucht;

3. Das Violoncell, (Violoncello, Mehrzahl Violoncelli), gestimmt: C G d a;
4. Der Contrabaß, (Contrabasso, Mehrzahl Contrabassi) gestimmt: Contra-E, Contra-A, D, G. Letztere beide erhalten die Noten im Baßschlüssel, die für den Contrabaß werden eine Oktave höher notirt, er hat also Sechszehnfußton.

Die Streich-Instrumente werden als Solo-Instrumente angewendet, oder sie treten in Verbindung zu Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten — bei welchen jedes nur einfach besetzt wird — oder man gebraucht sie im Orchester (2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabaß), wobei sie mehrfach besetzt werden.

II. Die Blas-Instrumente.

§. 135.

A. Die Holz-Blas-Instrumente (Rohr-Instrumente).

Ihr Körper ist von Holz (auch wohl Elfenbein), und er ist mit Tonlöchern und Klappen versehen, so daß sie die chromatische Tonleiter darstellen können. Sie vermögen (in der Regel) nur einen Ton auf einmal anzugeben, aber dieser kann stark und schwach, in gleicher Stärke forttönend, ab- und anschwellend dargestellt werden.

1. Die Flöte. (Flauto, Mehrzahl Flauti.)

Sie wird mittelst eines Mundloches angeblasen. Ihr Umfang reicht vom eingestrichnen d (oder, wenn sie einen C-Fuß hat, von $\overline{c}$) bis zum viergestrichnen c, doch werden die höchsten Töne selten benutzt.

Nebenarten sind:

1. Die Terzflöte, deren Töne eine kleine Terz höher klingen, als sie notirt werden, so daß also bei der Note $\overline{d}$ der Ton $\overline{f}$ erklingt;
2. die Oktavflöte (flauto piccolo) von schrillem Klange; ihre Töne erklingen eine Oktav höher, als die Noten anzeigen, sie ist also ein Instrument von vierfüßigem Tone;
3. die Es-Flöte, deren Töne eine None höher klingen, als sie notirt werden, ($\overline{d}$ klingt $= \overline{\overline{es}}$);
4. die F-Flöte, die eine Oktave höher klingt, als die Terzflöte ($\overline{d} = \overline{\overline{f}}$).

Sie werden alle fast nur in der Militär-Musik angewendet.

2. Die Klarinette (Clarinetto, Mehrzahl Clarinetti).

Sie wird mittelst eines aus Schnabel und Blatt gebildeten Mundstückes, das auf einem kurzen Rohre (der Birne) steckt, angeblasen. Man

hat sie in sehr verschiedenen Stimmungen. Für alle dient der Violinschlüssel. Den Noten nach geht ihr Umfang vom kleinen e bis zum dreigestrichnen f, auch wohl noch höher. Die Normal-Klarinette ist

die C-Klarinette, deren Töne so erklingen, wie sie notirt werden; — außerdem wird häufig gebraucht:

die B-Klarinette, die einen ganzen Ton tiefer klingt, als die Noten anzeigen, und

die A-Klarinette, die eine kleine Terz tiefer steht, als die C-Klarinette.

Andere Stimmungen sind besonders in der Militair- und Tanzmusik üblich, als z. B.

die Es-Klarinette, deren c gleich es, also eine kleine Terz höher, und

die F-Klarinette, deren c gleich f, also eine Quarte höher klingt.

Die Alt-Klarinette oder das Bassethorn (Corno di bassetto), deren Rohr einen stumpfen Winkel bildet, und die eine Quinte tiefer klingt, als die Noten anzeigen.

Gewöhnlich werden zwei Klarinetten angewendet, die im Satze eng zusammengehalten werden.

3. Die Oboe (Oboe, Mehrzahl Oboi).

Sie ist im Bau der Klarinette verwandt, doch ist ihr Rohr enger, und sie wird mittelst eines aus zwei Blättern gebildeten Mundstückes geblasen. Ihr Klang hat ein schneidendes Wesen, und unterscheidet sich deutlich von dem der Klarinetten und Flöten. Ihr Umfang reicht vom kleinen h bis zum dreigestrichnen d bis f; ihre Noten stehen im Violinschlüssel.

4. Das (der) Fagott (Fagotto, Mehrzahl Fagotti).

Sein Rohr ist lang und verhältnißmäßig eng; der Ton wird mittelst eines Doppelblattes erzeugt, das auf einem S-förmigen Metallröhrchen steckt. Der Umfang reicht von Contra-B bis in die zweigestrichne Oktave hinein. Man notirt im Baßschlüssel, höhere Stellen auch im Tenor- oder Violinschlüssel. Die tiefsten Töne klingen rauh, dann folgen kräftige Baßtöne, in der Höhe gleicht der Klang dem Gesange eines Bassisten, der die Lippen geschlossen hat.

Das Kontrafagott ist ein Instrument von Sechszehnfußton, klingt also eine Oktav tiefer, als es notirt wird; sein Klang ist rauh. Verwandt ist

der Serpent (sprich Serpang) mit schlangenförmig gekrümmtem Rohre, welcher mit einem metallnen Mundstücke angeblasen wird; ferner:

das Baßhorn, dem Fagott ähnlich, aber unten geschlossen, oben mit einem weiten Schallbecher von Messing, und:

die Ophikleïde, von Messing, sonst dem Fagott ähnlich, und in wenigen Orchestern vorhanden.

§. 136.

B. Die Blech- oder Messing-Instrumente. *)

a. Die älteren, ohne Klappen und Ventile.

1. Das Horn, Waldhorn (Corno, Mehrzahl Corni).

Es hat ein gegen 16 Fuß langes, kreisförmig gewundenes Rohr mit weitem Schalltrichter, und wird mittelst eines kegelförmigen Mundstückes angeblasen. Das Horn enthält die Naturtöne: C G c e g b $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{b}$ $\overline{\overline{c}}$, die im Violinschlüssel eine Oktav höher notirt werden; nur für die zwei oder drei tiefsten Töne gebraucht man meist den Baßschlüssel, und notirt sie in der richtigen Tonhöhe. Mit Hülfe des sogenannten Stopfens können seine Naturtöne um einen ganzen oder halben Ton erniedrigt werden. Sein Ton ist rund und voll, und kann einerseits äußerst sanft, andererseits stark und grell gebildet werden.

Das Horn wird in verschiedenen Stimmungen angewendet, die durch aufgesteckte Bogen erzeugt werden. Nur das C-Horn giebt die notirten Töne, auf dem tiefen B-Horne klingen sie einen Ton tiefer, mithin $\overline{c}$ wie b; auf dem D-Horne klingt $\overline{c} = \overline{d}$, auf dem Es-Horne $\overline{c} = \overline{es}$ u. s. w. So kann man alle Stimmungen bis hoch B darstellen. Nochmals wird erinnert, daß Alles zugleich eine Oktav tiefer erklingt, weil das Horn ein sechszehnfüßiges Instrument ist.

2. Die Trompete (Clarino oder Tromba, Mehrzahl Clarini und Trombe).

Sie klingt hell, scharf, schmetternd, hat die Naturtöne des Hornes, aber eine Oktav höher (ist also achtfüßig), wird im Violinschlüssel notirt, und ist in verschiedenen Dimensionen als C-, ferner als A-, B-, D-, Es-, E-, F-Trompete vorhanden, auf denen der als $\overline{c}$ notirte Ton als a, b, $\overline{d}$, $\overline{es}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$ erklingt.

3. Die Posaune (Trombone, Mehrzahl Tromboni).

Sie hat vollen, gewaltigen Klang, der sich dem Orgelklange würdig zur Seite stellt. Bekanntlich kann ihr aus zwei in einander zu schiebenden Theilen bestehendes Rohr durch Ausziehen verlängert werden, so daß sie der chromatischen Tonleiter mächtig ist. Zur Begleitung des Chorals gebraucht man die Discant-, Alt-, Tenor- und Baßposaune; erstere wird häufig durch eine Altposaune oder durch eine Ventiltrompete vertre-

*) Bei manchen Militair-Capellen sind diese Instrumente von Silber.

ten. Im Orchestersatze findet sie keine Anwendung, sondern nur die drei übrigen, deren jede ihre Noten in dem ihrem Namen entsprechenden Schlüssel erhält.

b. Die mit Klappen versehenen Blech=Instrumente.

Hierher gehören das Klappenhorn (Kenthorn) und die Klappentrompete, beide mit Tonlöchern und Klappen.

c. Die neueren Ventil=Instrumente.

Um den Hörnern und Trompeten, welche nur die Naturtöne besitzen, die fehlenden Zwischentöne zu verschaffen, hat man Ventile an ihnen angebracht, wobei zum Theil auch ihre Form verändert worden ist. Es sind nämlich in die Mündung des Rohres solcher Ventil=Instrumente noch besondere kurze Bogenstücke eingesetzt, die durch Ventile verschlossen sind, deren gewöhnlich drei vorhanden sind. Drückt man das erste nieder, so öffnet sich der eine der eingesetzten Bogen, der Luftstrom muß einen etwas längeren Weg durchlaufen, und der Ton klingt einen ganzen Ton tiefer. Das zweite Ventil vertieft in gleicher Weise den angeblasenen Naturton um einen halben Ton, das dritte um eine große Terz. Auch kann man zwei oder alle drei Ventile zugleich öffnen. Es wird z. B. aus $\bar{c}$

durch	Ventil	2	: h
„	„	1	: b
„	„	1 und 2	: a
„	„	3	: as
„	„	2 und 3	: g
„	„	1 und 3	: ges
„	„	1. 2. 3	: f

und so bei jedem andern Naturtone.

Dem durch die Ventile erlangten Vortheile tritt aber auch ein wesentlicher Nachtheil gegenüber, indem durch die Ventile der ursprüngliche charakteristische Horn=, Trompeten= und Posaunenton verloren geht, und alle Instrumente einen mehr gleichartigen Klang erhalten. Daher bedienen sich die Componisten mit Recht noch immer der Natur=Instrumente, und versagen sich lieber manchen Ton, als daß sie den eigenthümlichen Horn=, Trompeten= und Posaunenklang aufgeben sollten, und nur in der Tanz= und Militair=Musik haben die Ventil=Instrumente die ursprünglichen großentheils verdrängt.

Die gebräuchlichsten Ventil=Instrumente sind:

die Ventil=Trompete, als deren Abarten Alt=, Tenor= und Baß=Trompete zu nennen sind;

die Ventil=Posaune, vom Umfange der Baß=Posaune, ohne Züge;

das Ventil-Horn;
das Kornett, einer Trompete ähnlich, kegelförmig ohne besonderen Schalltrichter sich endend; — ihm ähnlich gebaut, aber größer, sind:
das Tenorhorn;
der Tenorbaß;
die Baßtuba;
die Tuba, das am tiefsten reichende Blas-Instrument, da es bis Contra-C hinabgeht, aber von ziemlich rohem Klange; sie hat fünf bis sieben Ventile;
das Bombardon (mit drei Ventilen).

§. 137.

C. Die Orgel (Organo).

Sie ist das großartigste und am kunstvollsten gebauete unter allen musikalischen Instrumenten, und stellt einen Verein vieler Blas-Instrumente dar.

Der Organist spielt mit Händen und Füßen; auf den Handklaviaturen (Manualen), von denen eins bis vier vorhanden sind, und auf der Fußklaviatur (dem Pedale). Die Manuale gehen vom großen C bis zum dreigestrichenen c, d oder f; das Pedal von C bis $\overline{c}$ oder $\overline{d}$.

Die tönenden Körper sind Pfeifen von Holz oder Metall (reinem oder mit Blei versetztem Zinn). Man unterscheidet Labialpfeifen und Zungenpfeifen. Erstere haben einen Fuß, der aus einem kegelförmigen Rohre besteht, und darüber den Kern, mittelst dessen die Stimmritze gebildet wird. Dann folgt der Pfeifenkörper, der über der Stimmritze einen offnen Aufschnitt hat, über welchem er eingedrückt erscheint. Dieser eingedrückte Theil heißt das Labium (die Lippe). Oben sind die Pfeifen entweder offen oder geschlossen (gedeckt). Eine gedeckte Pfeife klingt eine Oktave tiefer, als eine eben so lange offene. — In den nur in größeren Orgelwerken vorhandenen Zungenpfeifen wird der Ton durch die Schwingungen einer metallnen Zunge erzeugt.

Die Pfeifen stehen in Reihen, deren jede alle Töne der Klaviatur enthält, und eine Stimme oder ein Register heißt. Große Orgeln haben 40, 50, 60 und mehr Register, deren jedes als ein selbstständiges musikalisches Instrument betrachtet werden kann. Jede Taste einer Klaviatur vermag demnach mehrere Pfeifen zum Tönen zu bringen.

Die kräftigsten Stimmen, deren Pfeifen gewöhnlich vorn (im Prospect) stehen, heißen Prinzipale. Andere sollen gewisse Instrumente nachahmen, z. B. Flöte, Klarinette, Oboe, Violon, Fagott u. s. w. Die Pedalstimmen heißen Bässe.

Der Tonhöhe nach sind die Stimmen theils achtfüßig, bei denen jede Taste den ihr wirklich entsprechenden Ton hat; theils sechszehn- oder zwei und dreißigfüßig, also eine oder zwei Oktaven tiefer, theils vier-, zwei- oder einfüßig, mithin eine, zwei oder drei Oktaven höher klingend. Diese Namen beziehen sich auf die Länge der offenen Pfeife für das große C.

Manche Stimmen dienen insbesondere dazu, die Schallmasse der Orgel zu verstärken, sind Füllstimmen. Dahin gehören besonders die Quinten, die um eine Quinte höher erklingen, und die Mixturen, bei denen jede Taste zwei, drei, vier und mehr Töne (Grundton, Oktave, Quinte, Terz) hat.

Es hängt von dem Spielenden ab, ob er alle Stimmen (das volle Werk) oder nur einzelne gebrauchen will, indem er mittelst eines Registerzuges ihnen den Zugang des Windes eröffnen oder versperren kann.

Die Pfeifen einer jeden Klaviatur stehen auf einer Windlade, einem Kasten, der durch Stege, die von vorn nach hinten gehen, in so viele Fächer (Cancellen) getheilt ist, als Töne vorhanden sind. Unten ist jede Cancelle durch ein Ventil verschlossen, welches durch Federn fest angedrückt wird, mittelst der Tasten und des an diesen angehängten Regierwerkes aber an einem Ende niedergezogen werden kann.

Der Wind, welcher die Pfeifen zum Tönen bringt, wird durch Blasebälge erzeugt, und durch Kanäle in den Windkasten, einen unterhalb der Windlade befindlichen Behälter, geleitet. Dieser Windkasten ist durch Spunde geschlossen, die man hinwegnehmen und so zu den Ventilen gelangen kann.

Werden die Bälge aufgezogen, und fängt ihre Oberplatte an sich zu senken, so füllt sich der Windkasten mit Wind. Wenn man nun ein Ventil der Windlade durch Niederdrücken einer Taste öffnet, so füllt sich die betreffende Cancelle mit Wind. Dennoch erklingt kein Ton, weil durch die Schleifen der Register der Weg in die Pfeifen versperrt ist. Zieht man nun aber ein Register, so wird das Hinderniß beseitigt, der Wind dringt in die betreffende Pfeife und bringt sie zum Tönen. So viele Register man zieht, von so vielen Pfeifen erschallt der Ton, bei den Mixturen zugleich mit seinen Nebentönen.

Die Orgel ist vorzüglich für das gebundene und figurirte Spiel geeignet. Sie dient zur Begleitung des Gemeindegesanges, zum selbstständigen Vortrage und zur Ergänzung des Orchesters. Da ihr Ton in gleicher Stärke fortklingt, so ist sie zur Begleitung des mehrstimmigen Chorgesanges weniger passend, indem sie ihn leicht erdrückt.

Eine Orgelstimme, welche nicht vollständig ausgeschrieben ist, sondern nur den bezifferten Baß enthält, heißt: Generalbaßstimme.

Der größte Organist und Orgelcomponist war Johann Sebastian Bach.

III. Die Schlag-Instrumente.

§. 138.

1. Die Pauke.

Die Pauke (timpano, Mehrzahl timpani) besteht aus einer über einen kupfernen (oder silbernen) Kessel gespannten Haut, wird mit zwei Schlägeln geschlagen und durch Wirbel (Schrauben) gestimmt. Man benutzt in der Regel zwei Pauken, die man in Tonika und Dominante stimmt, und für die man im Baßschlüssel notirt.

2. Banda.

Darunter versteht man die große und kleine Trommel, Triangel und Becken, welche keine bestimmte Tonhöhe haben.

IV. Reibungs-Instrumente.

§. 139.

Von diesen wird nur die Glasharmonika zuweilen gebraucht, bei welcher der Ton durch Reibung mit den Fingern oder mittelst einer Klaviatur aus Glasglocken erzeugt wird.

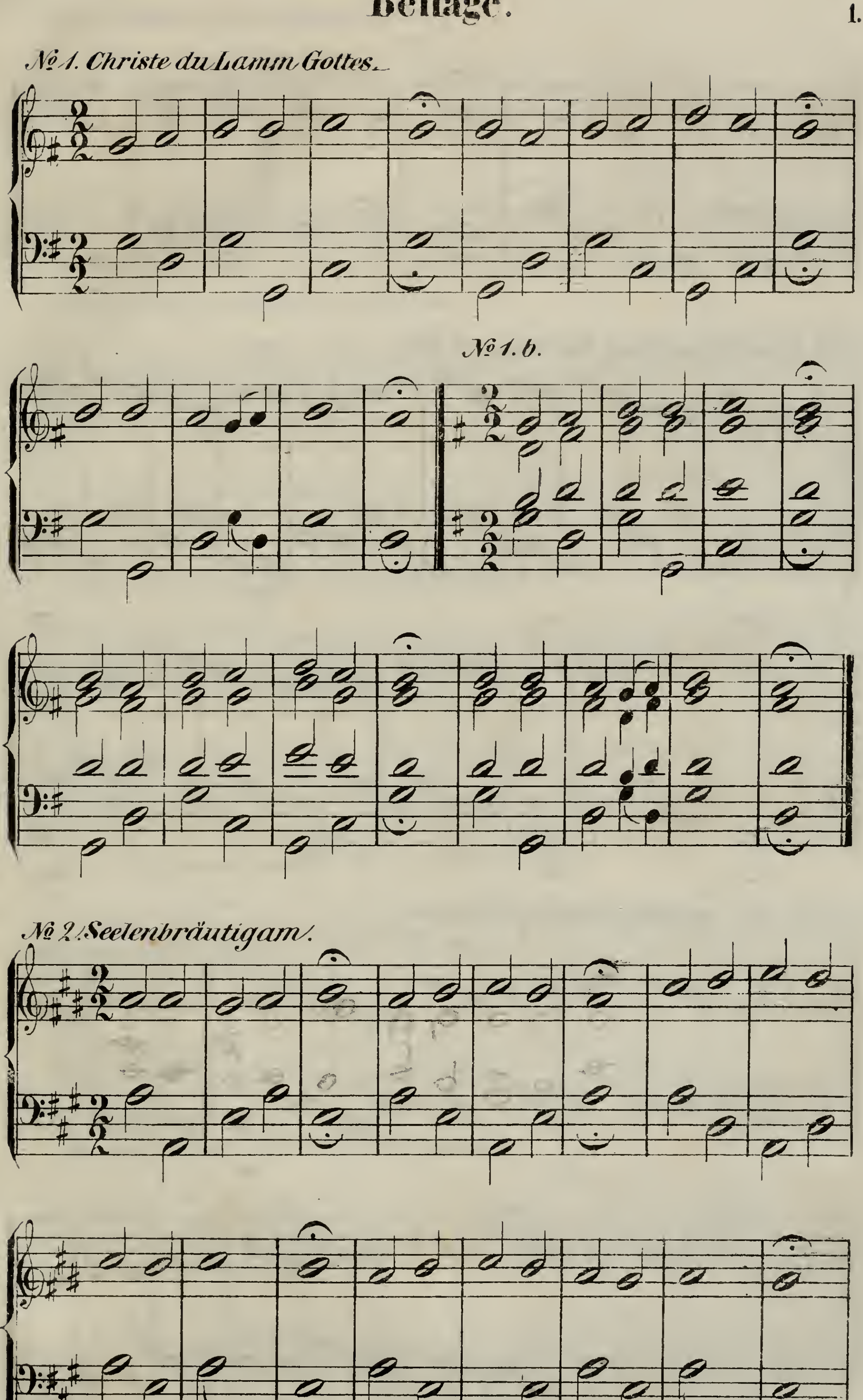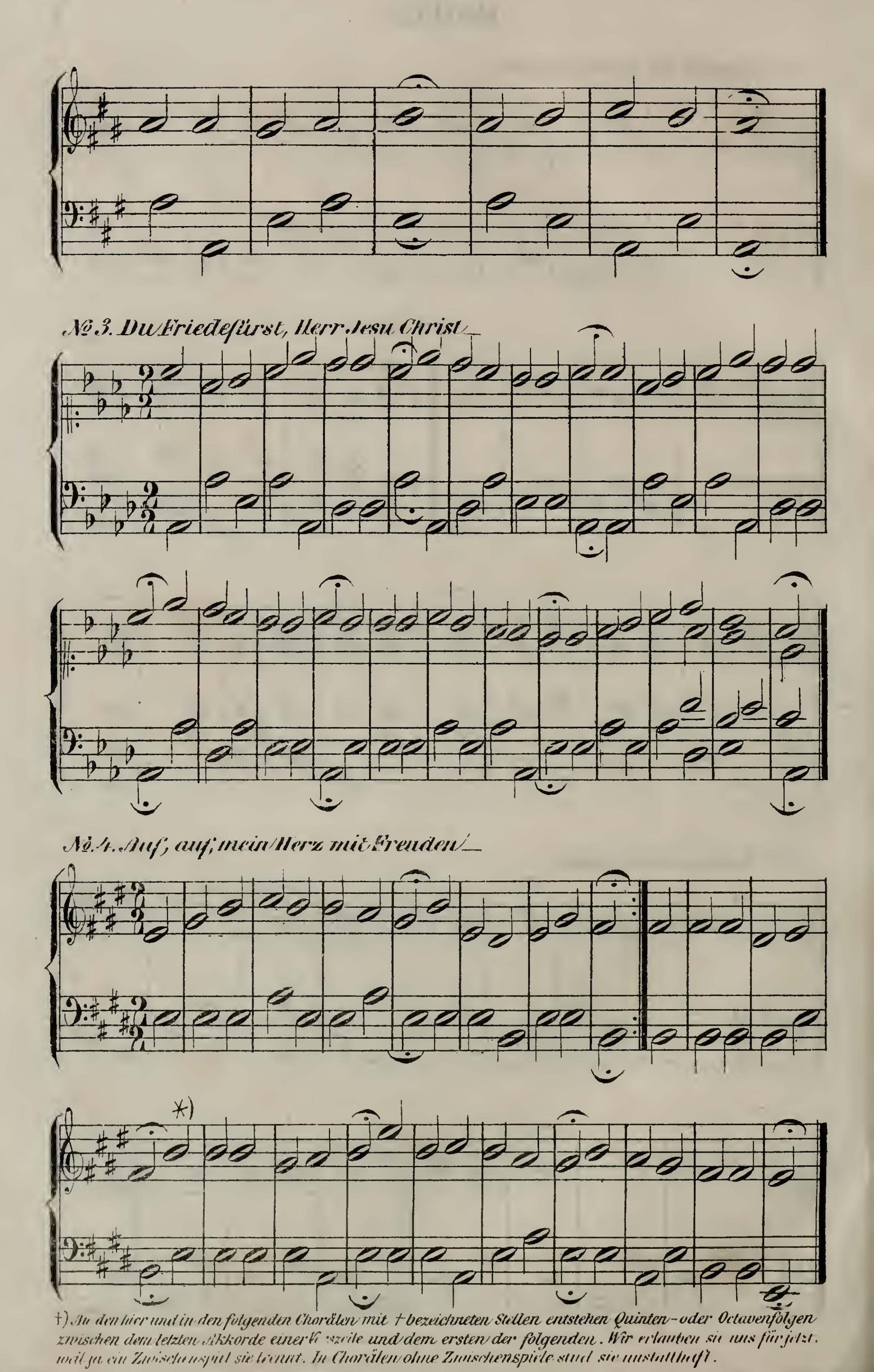
---

§. 140.

Die Partitur.

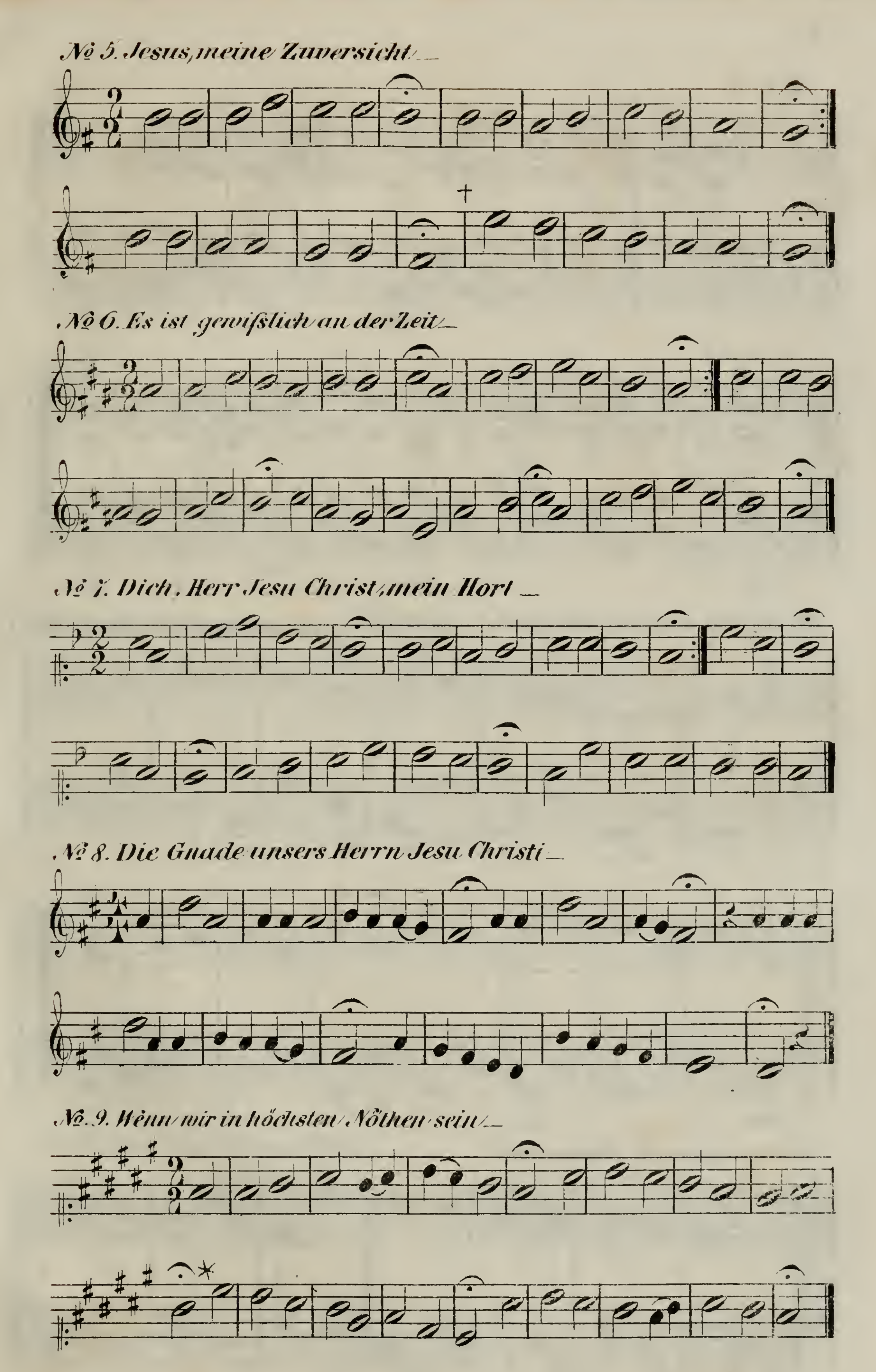
Schreibt man alle Stimmen eines mehrstimmigen Tonstückes genau über einander, so nennt man dies eine Partitur. Die Ordnung der Stimmen ist nicht in allen Partituren gleich; der Schüler wird am besten aus eigner Anschauung sich über das Nähere belehren.

Schnellpressendruck von J. G. Cramer in Erfurt.

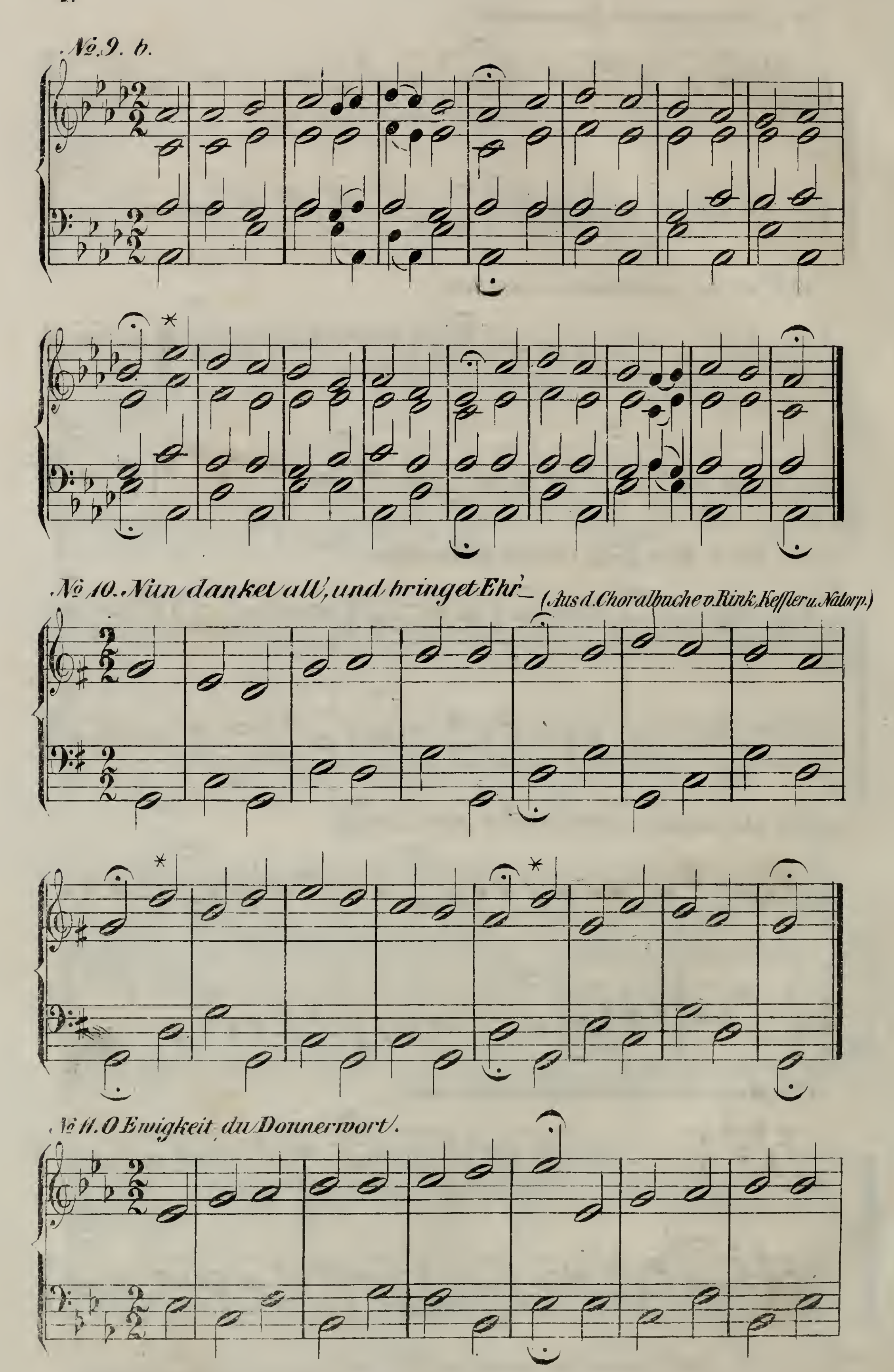

№ 1. Christe du Lamm Gottes.
№ 1. b.
№ 2. (Seelenbräutigam).

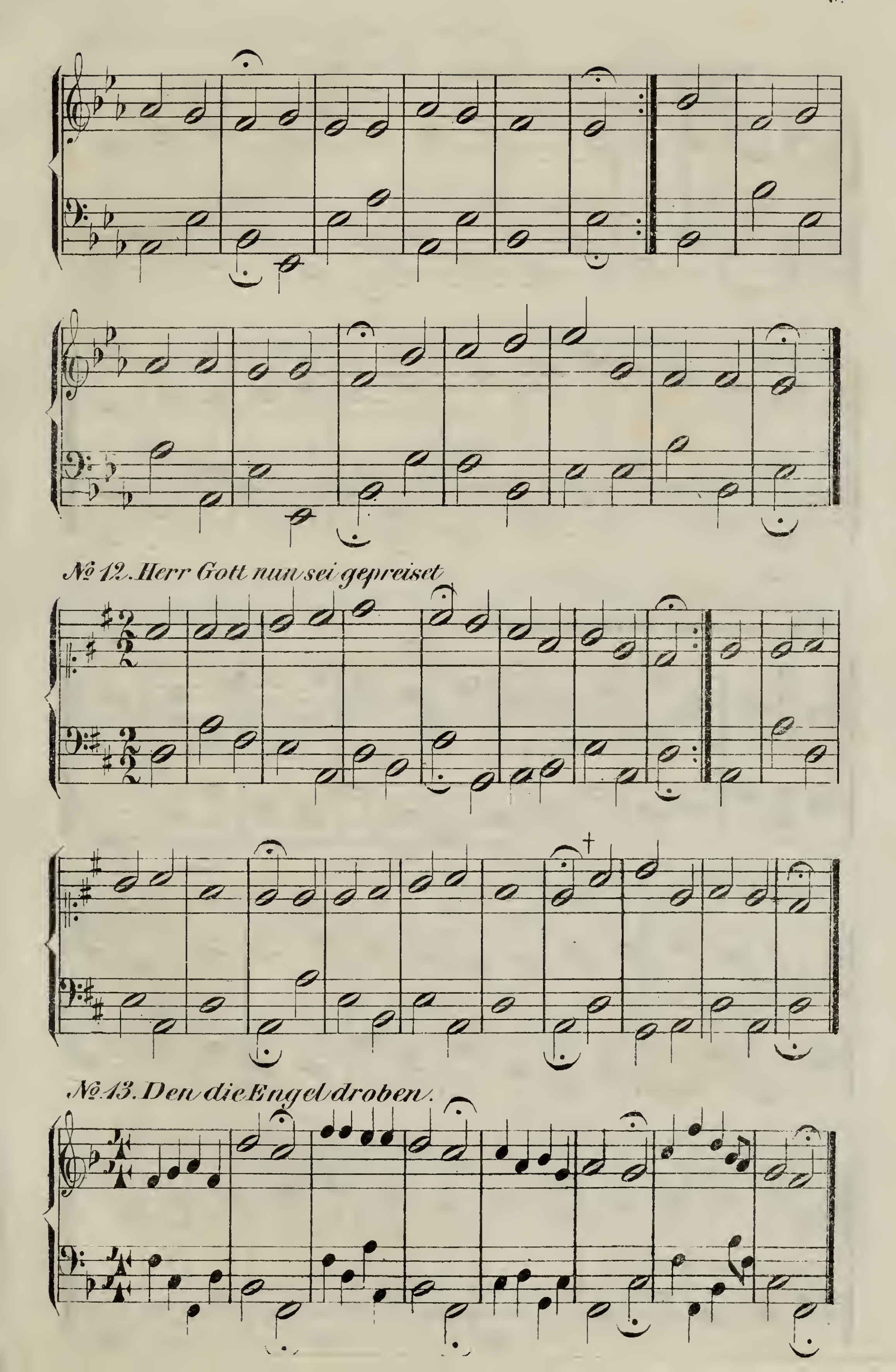


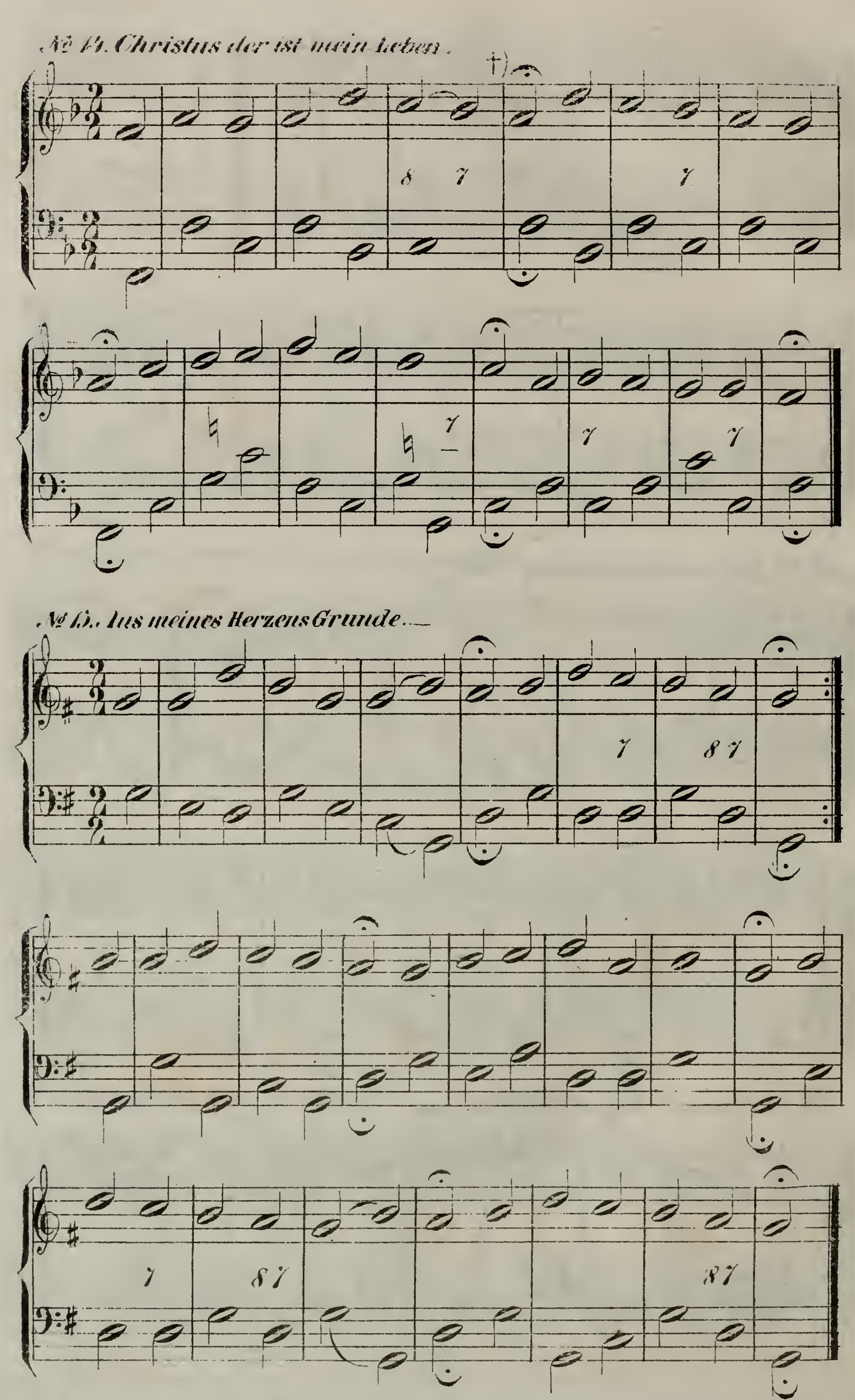
†) In den hier und in den folgenden Chorälen mit † bezeichneten Stellen entstehen Quinten- oder Octavenfolgen zwischen dem letzten Akkorde einer Verszeile und dem ersten der folgenden. Wir erlauben sie uns für jetzt, weil ja ein Zwischenspiel sie trennt. In Chorälen ohne Zwischenspiele sind sie unstatthaft.
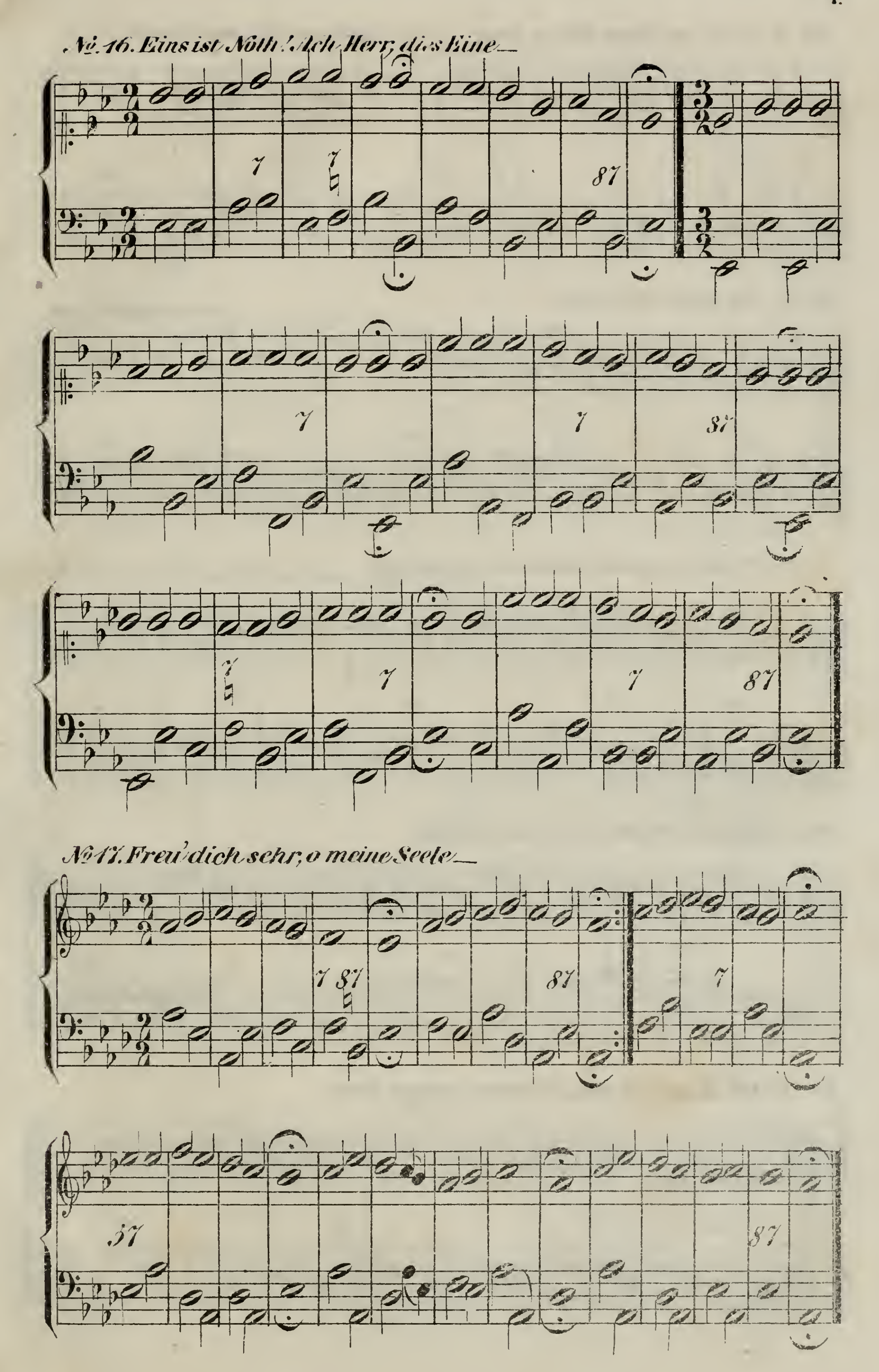


№ 5. Jesus, meine Zuversicht –
№ 6. Es ist gewiſslich an der Zeit –
№ 7. Dich, Herr Jesu Christ, mein Hort –
№ 8. Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi –
№. 9. Wenn wir in höchsten Nöthen sein –


№ 9. b.
*
№ 10. Nun danket all', und bringet Ehr'.
(Aus d. Choralbuche v. Rink, Kessler u. Natorp.)
*
*
№ 11. O Ewigkeit, du Donnerwort.

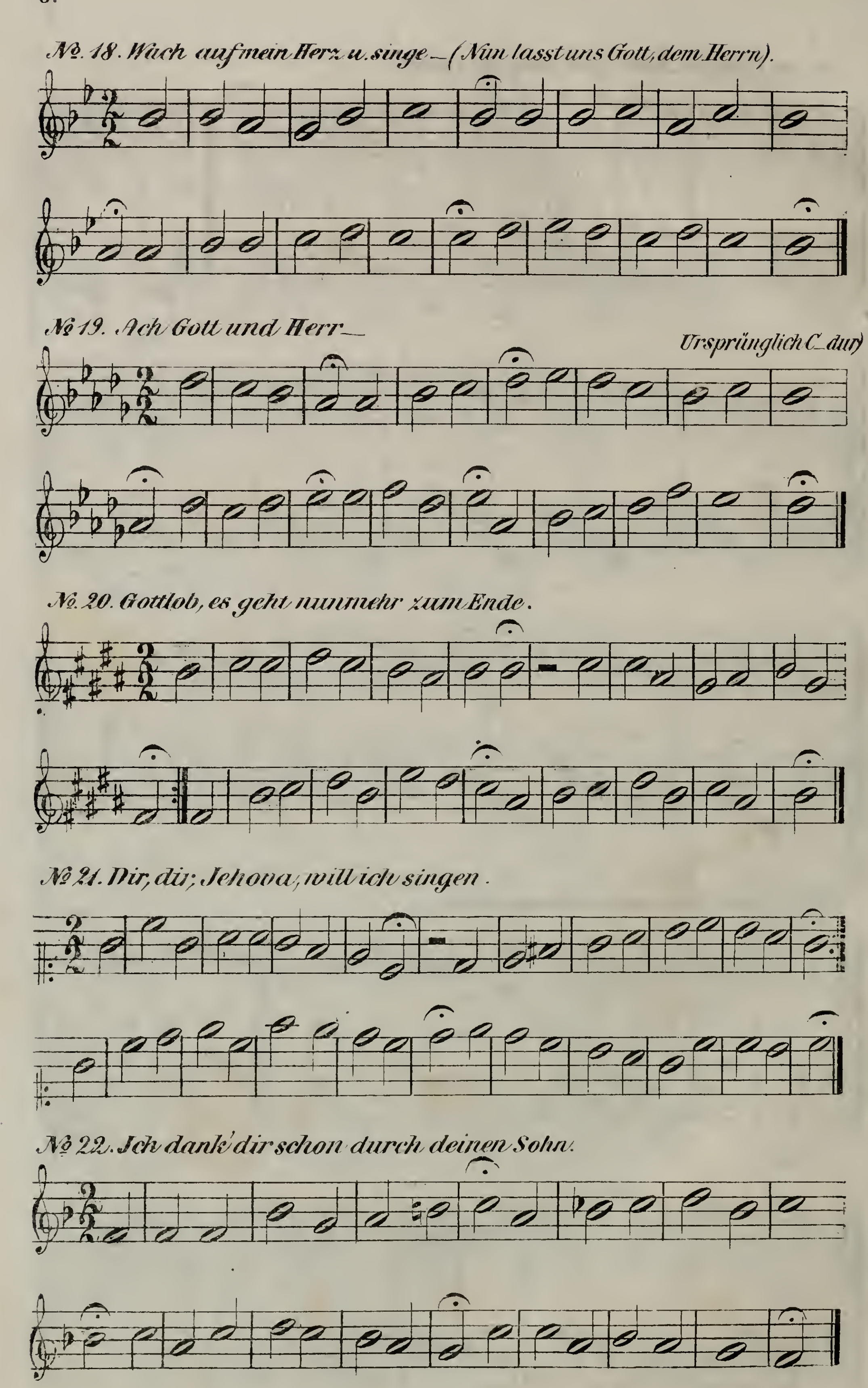

№ 12. Herr Gott nun sei gepreiset
№ 13. Den die Engel droben.

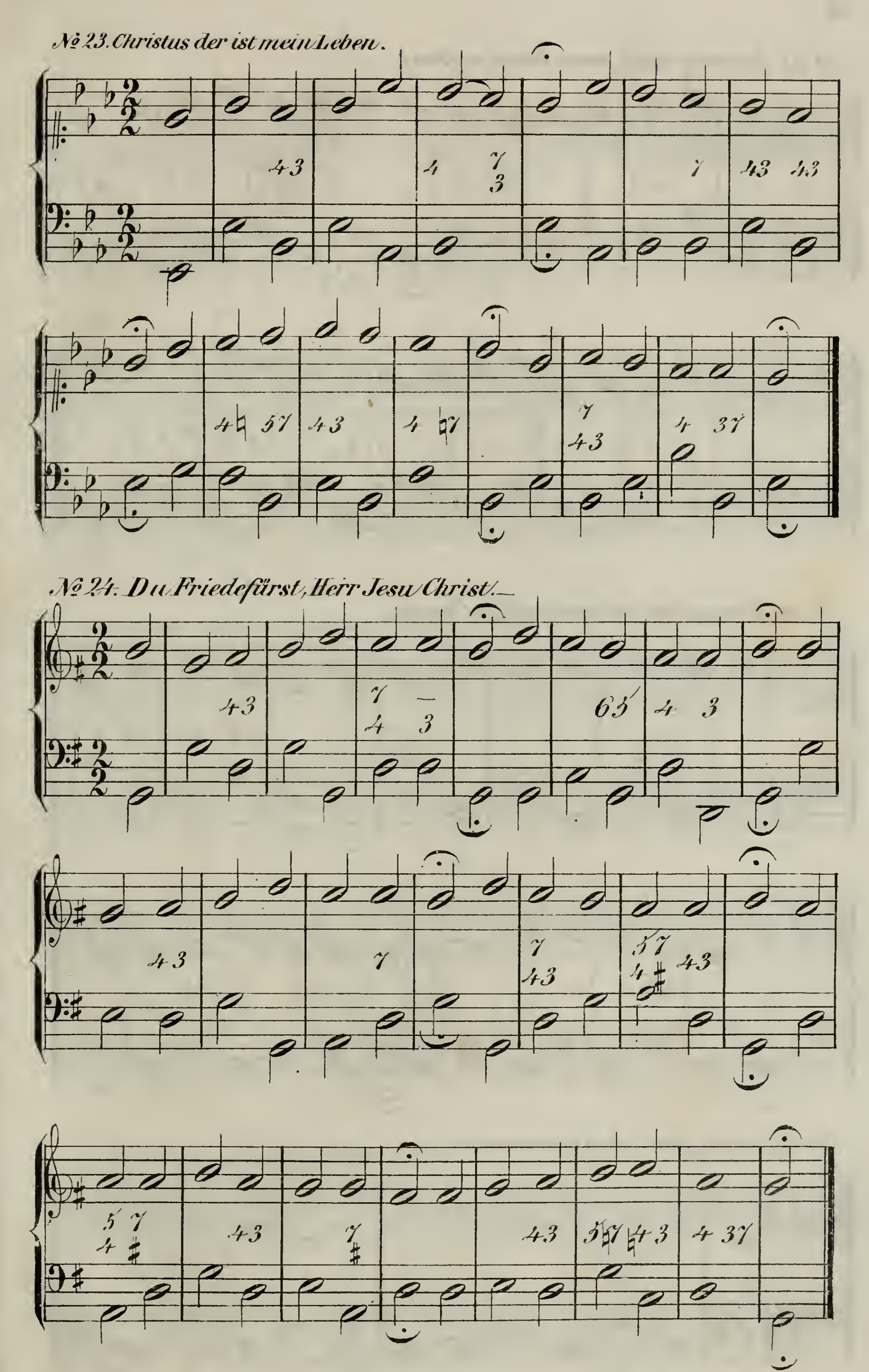


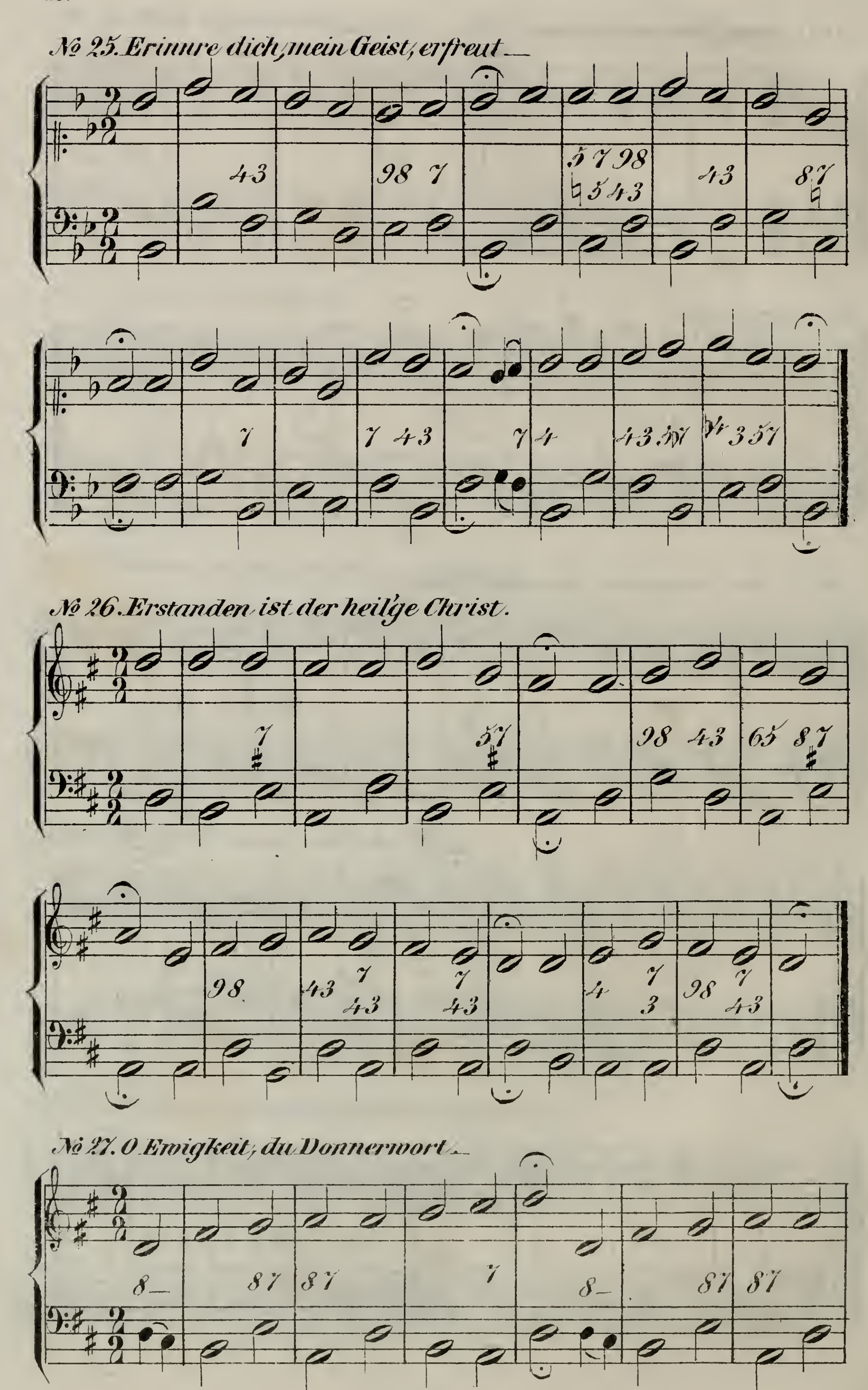
†) Wenn uns später reichere Mittel zu Gebote stehen werden, wollen wir solche Stellen vermeiden, bei denen wie hier, die Hauptseptime im Sopran und der Grundton des Hauptseptakkordes im Basse liegt.

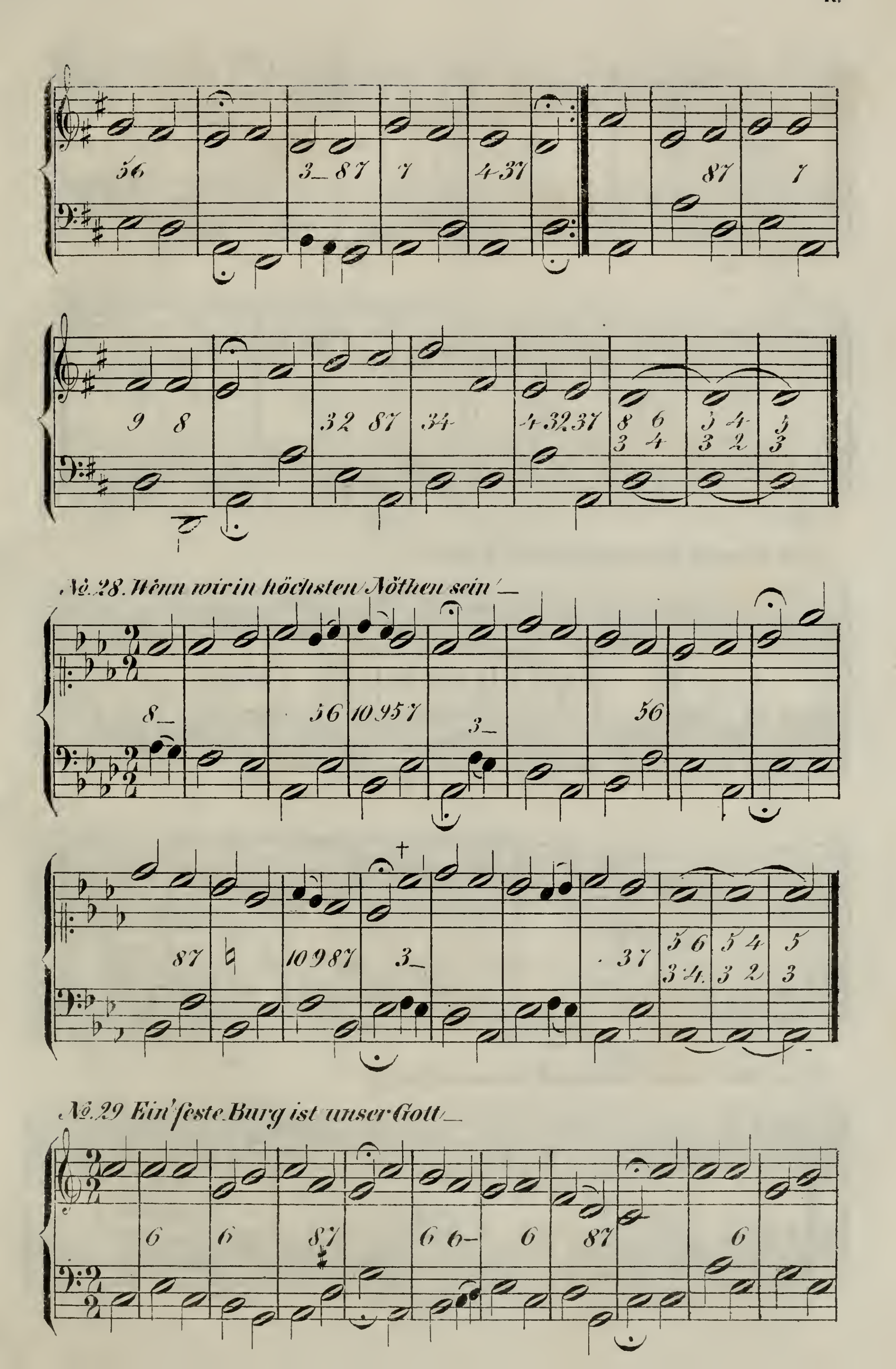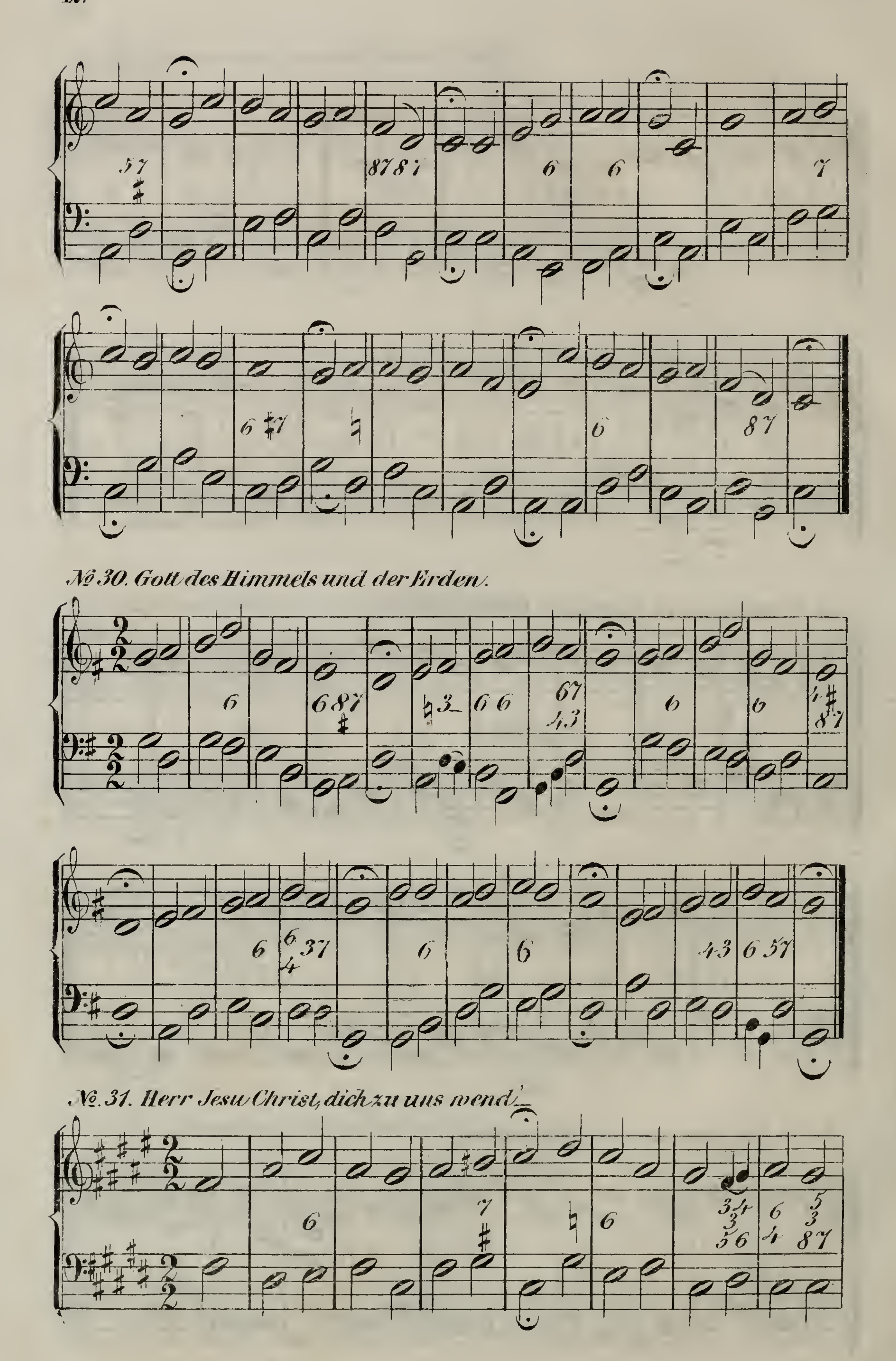


№ 16. Eins ist Nöth! Ach Herr, dies Eine —
7
7
♮
87
7
7
87
7
♮
7
7
87
№ 17. Freu' dich sehr, o meine Seele —
7 87
♮
87
7
57
87

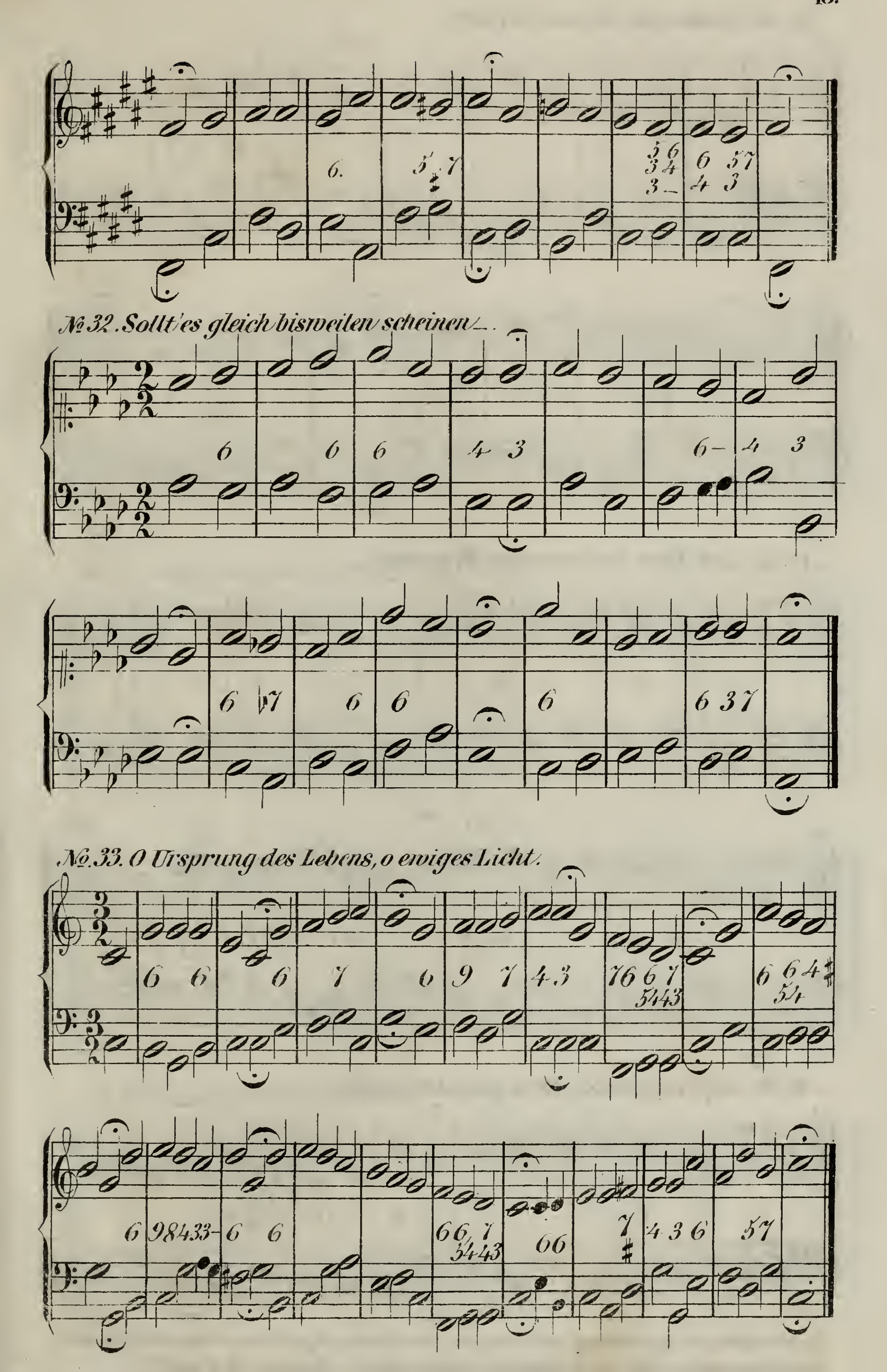

№ 18. Wach auf mein Herz u. singe _ (Nun lasst uns Gott, dem Herrn).
№ 19. Ach Gott und Herr _
Ursprünglich C_dur)
№ 20. Gottlob, es geht nunmehr zum Ende.
№ 21. Dir, dir; Jehova, will ich singen.
№ 22. Ich dank' dir schon durch deinen Sohn.
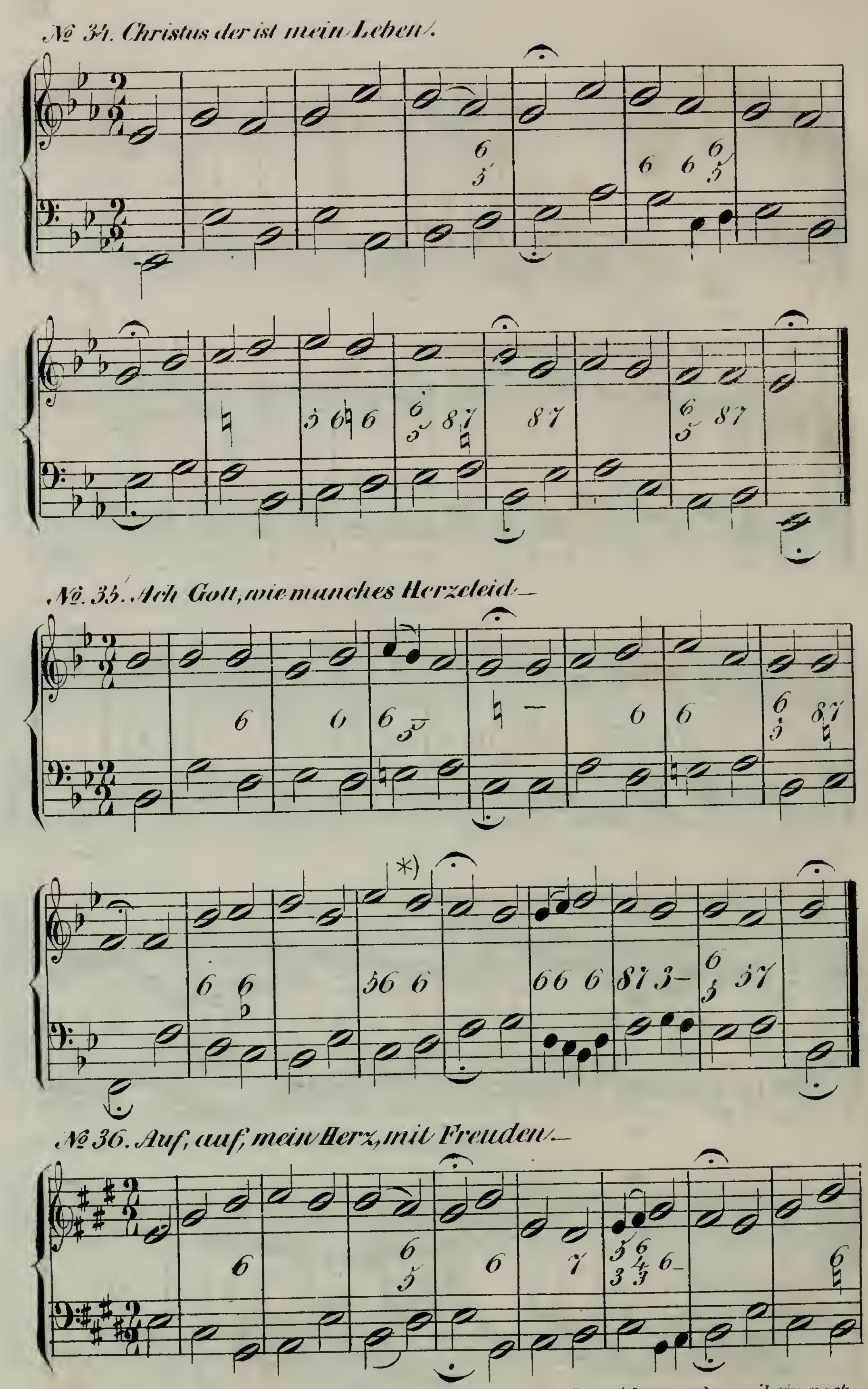

№ 23. Christus der ist mein Leben.
№ 24. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.


№ 25. Erinnre dich, mein Geist, erfreut —
№ 26. Erstanden ist der heil'ge Christ.
№ 27. O Ewigkeit, du Donnerwort —
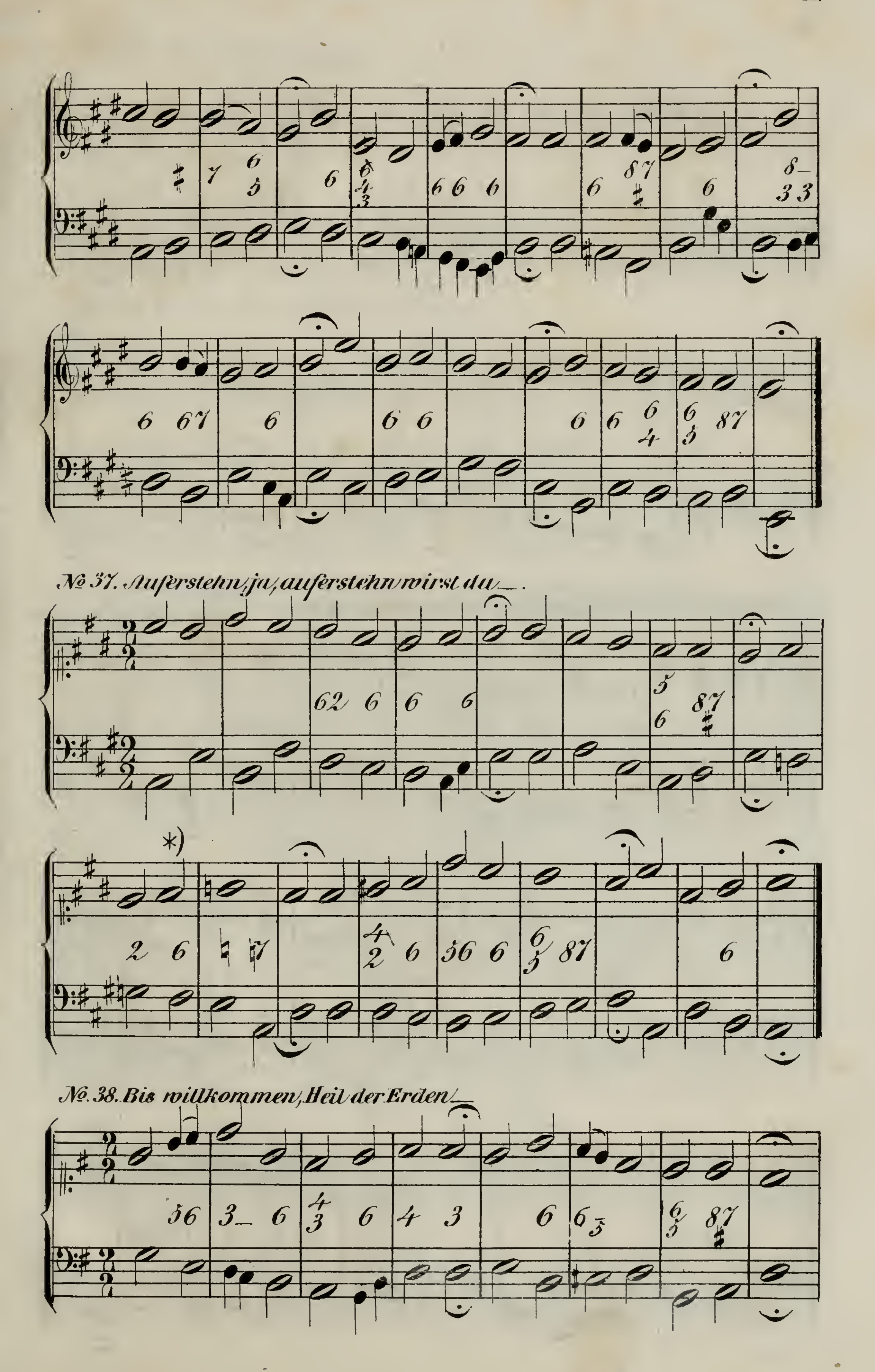

No. 28. Wenn wir in höchsten Nöthen sein.
No. 29 Ein' feste Burg ist unser Gott.

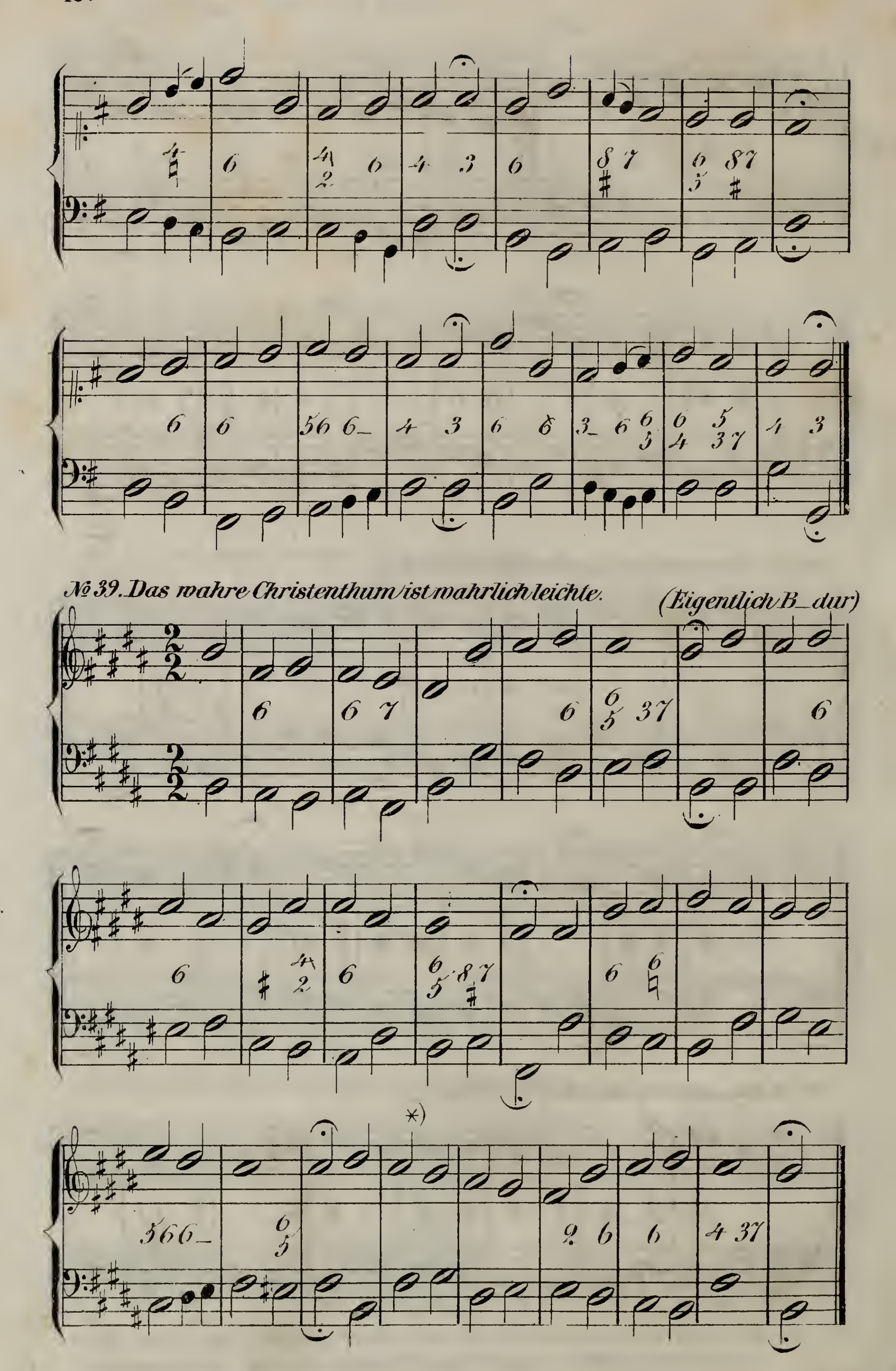

№ 30. Gott des Himmels und der Erden.
№. 31. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.

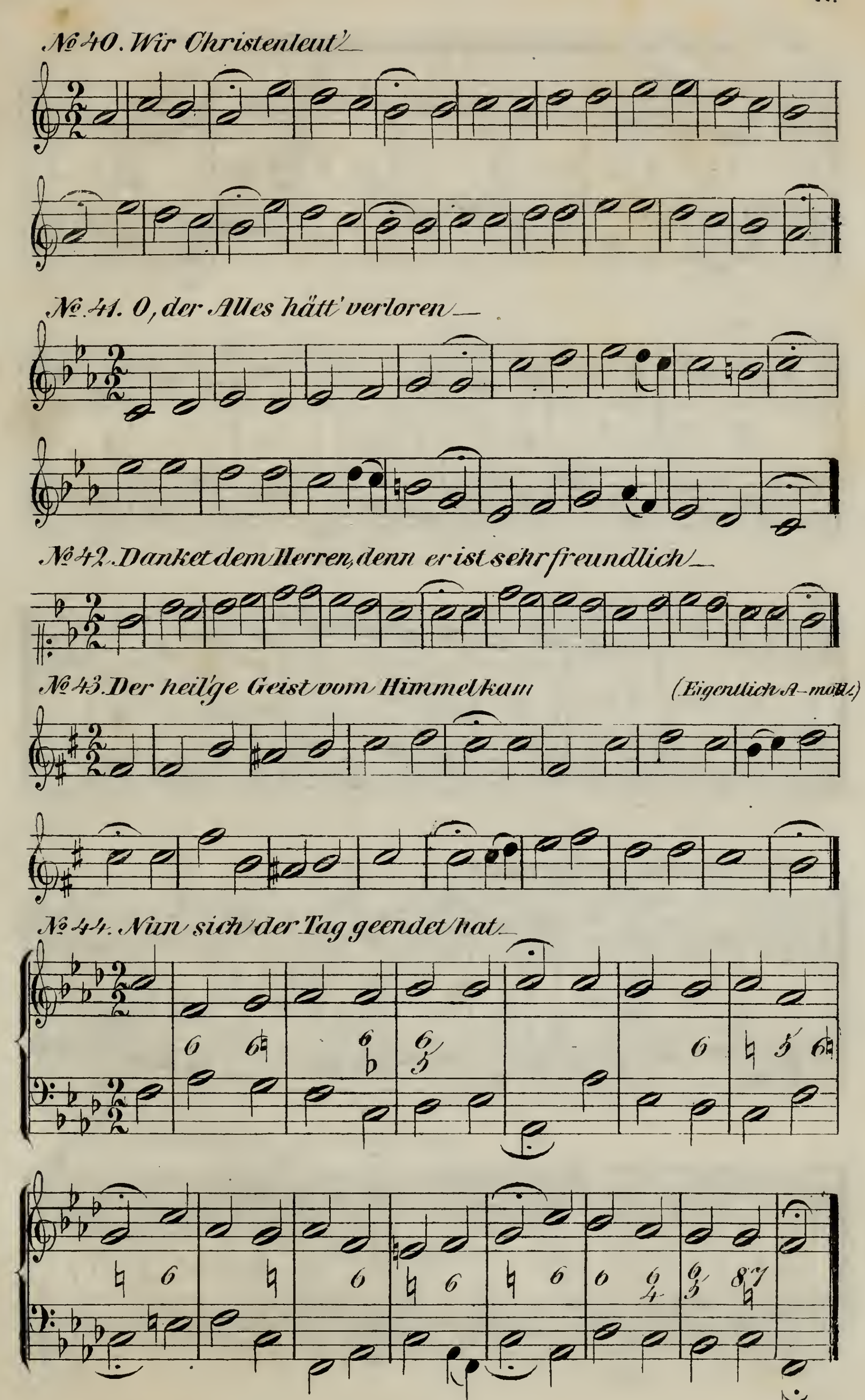

№ 32. Sollt' es gleich bisweilen scheinen.
№ 33. O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht.
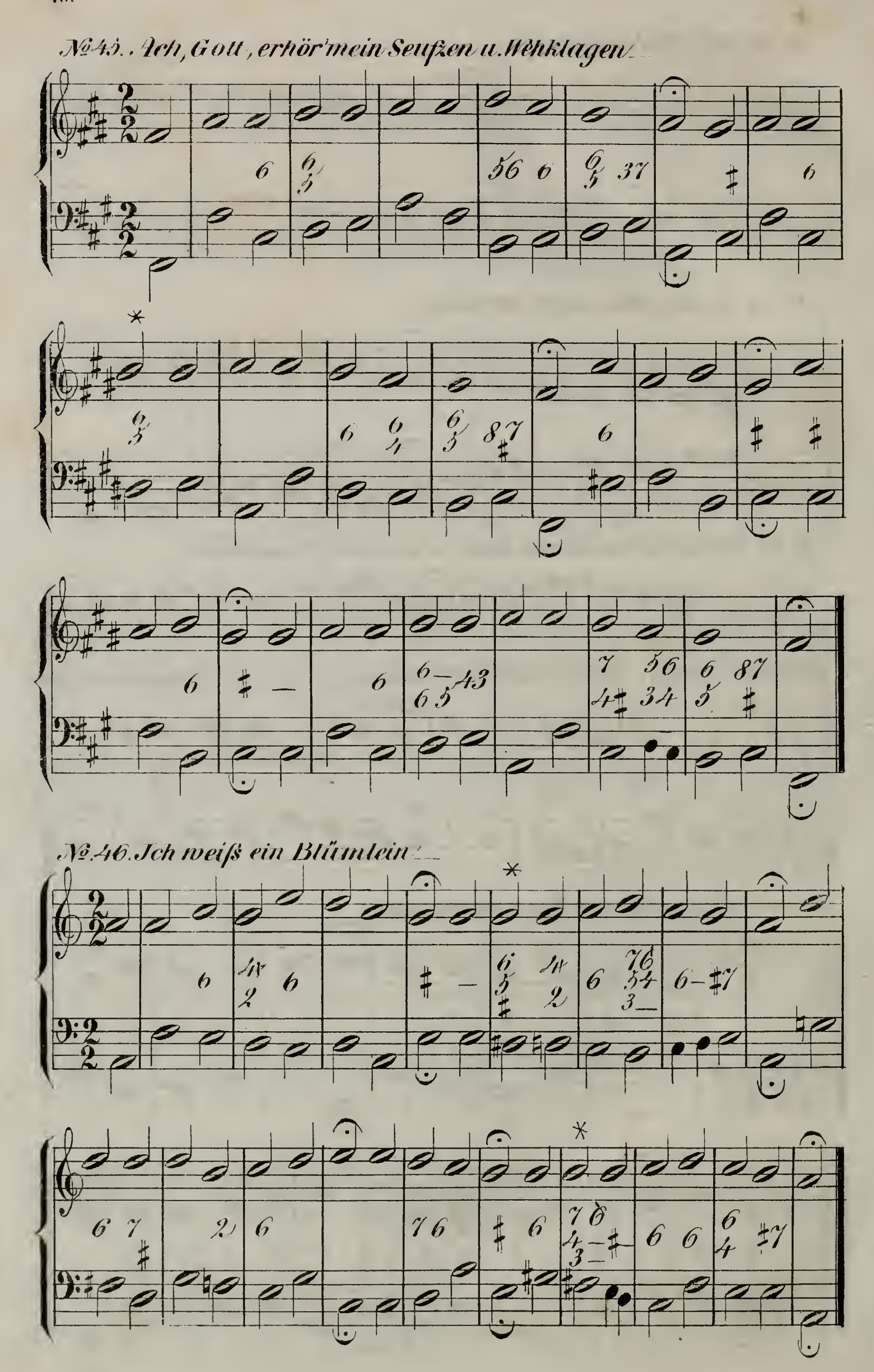


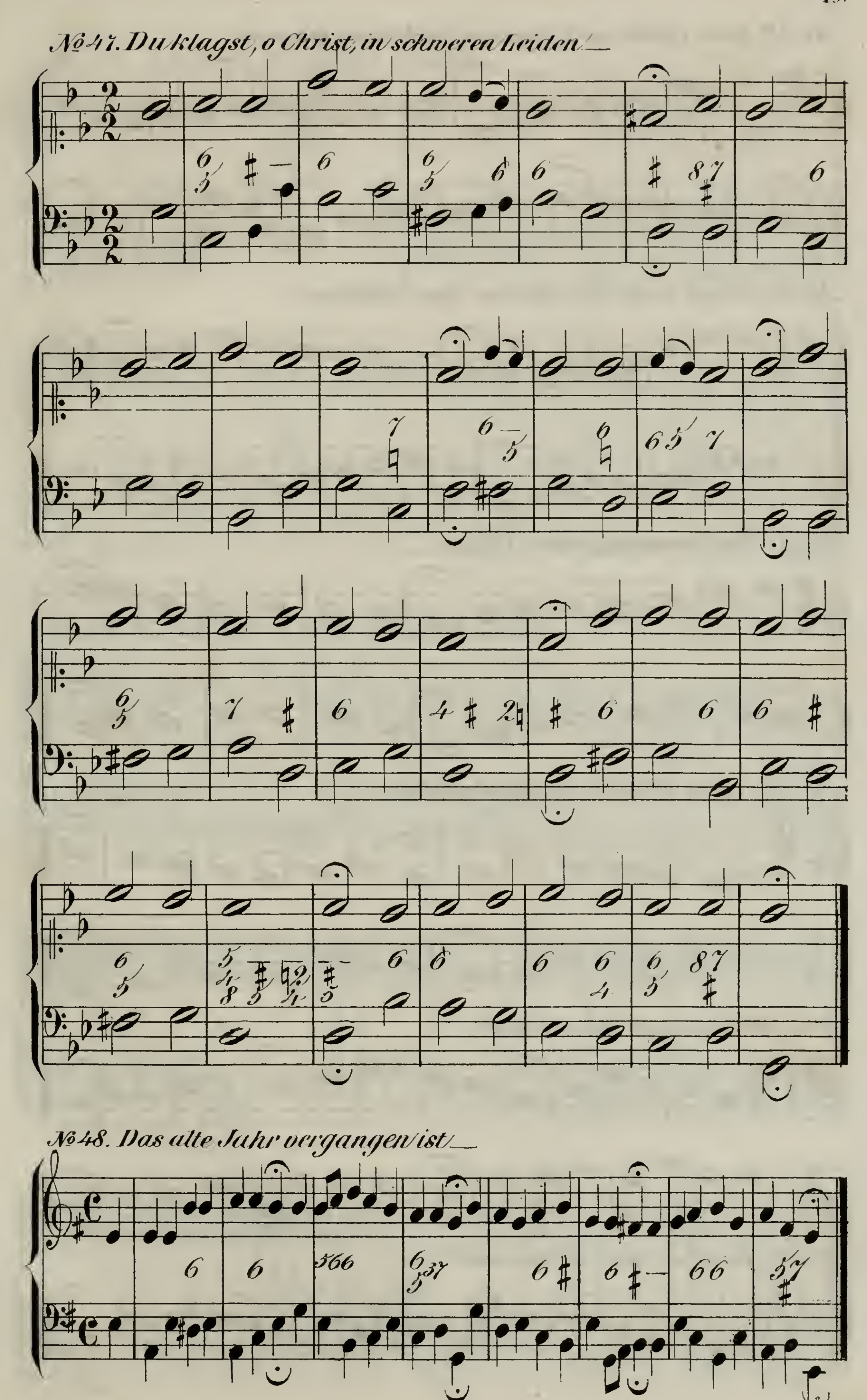
*) Hier mußte von der Harmonie des Karowschen Choralbuches abgewichen werden, weil ein noch nicht besprochener Akkord in demselben angewendet ist. – Ebenso in № 37 und 39.

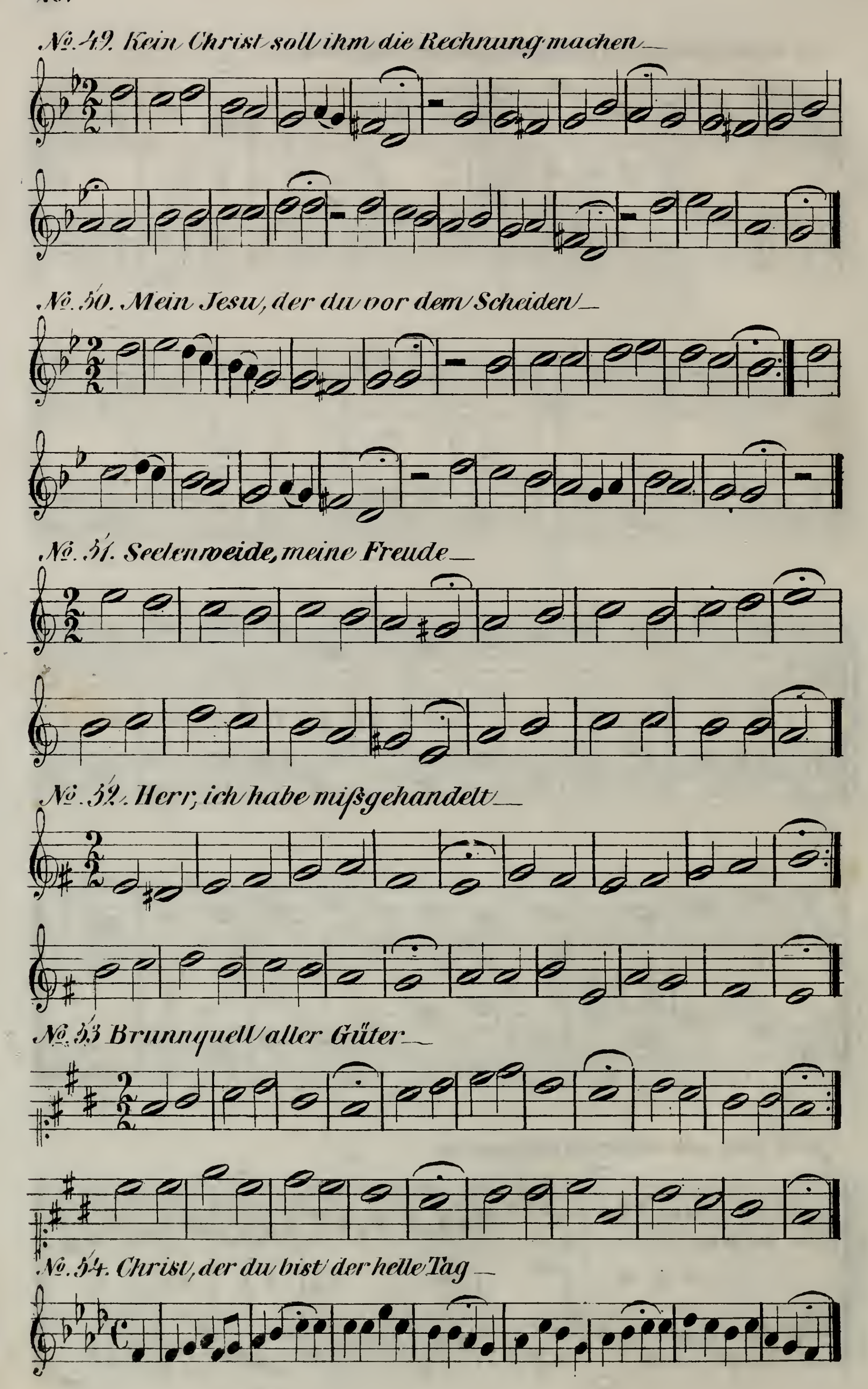

№ 37. Auferstehn, ja, auferstehn wirst du_.
*)
№. 38. Bis willkommen, Heil der Erden_
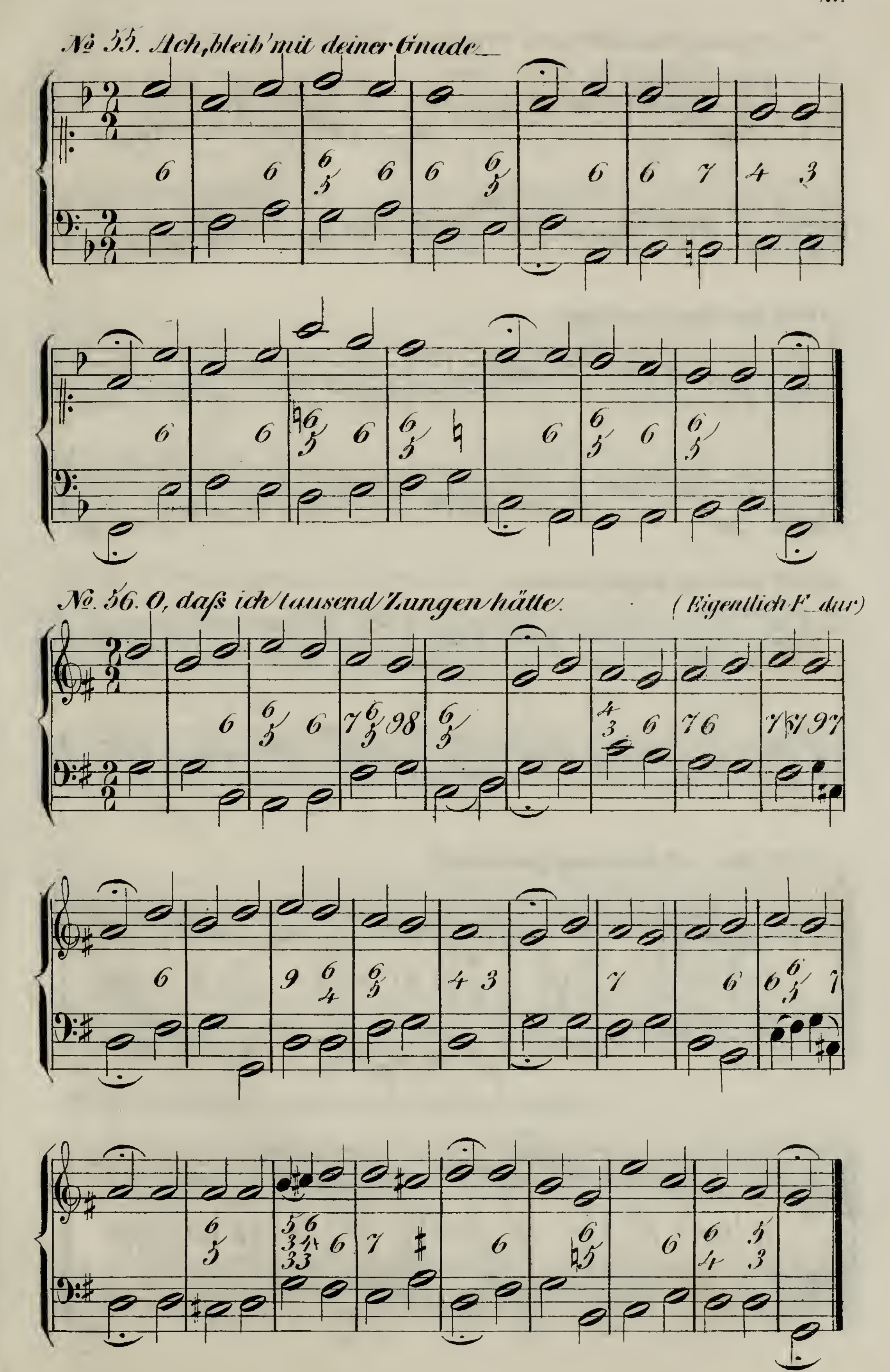

№ 39. Das wahre Christenthum ist wahrlich leichte.
(Eigentlich B_dur)
*)


№ 40. Wir Christenleut'
№ 41. O, der Alles hätt' verloren
№ 42. Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich
№ 43. Der heil'ge Geist vom Himmel kam
(Eigentlich A-moll.)
№ 44. Nun sich der Tag geendet hat

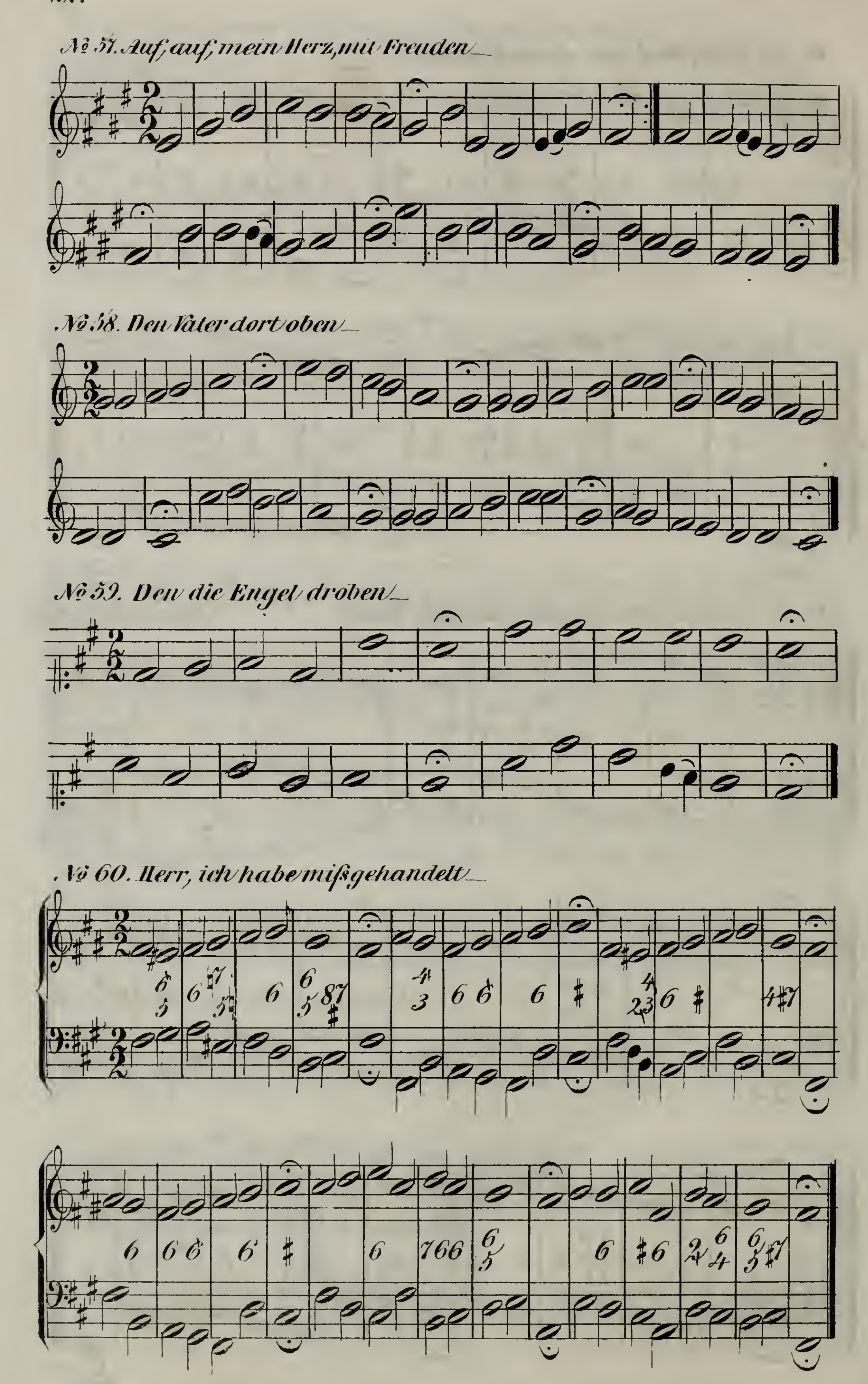

№ 45. Ach, Gott, erhör' mein Seufzen u. Wehklagen.
№ 46. Ich weiß ein Blümlein.


№ 47. Du klagst, o Christ, in schweren Leiden! —
№ 48. Das alte Jahr vergangen ist —


№. 49. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen –
№. 50. Mein Jesu, der du vor dem Scheiden –
№. 51. Seelenweide, meine Freude –
№. 52. Herr, ich habe mißgehandelt –
№. 53 Brunnquell aller Güter –
№. 54. Christ, der du bist der helle Tag –



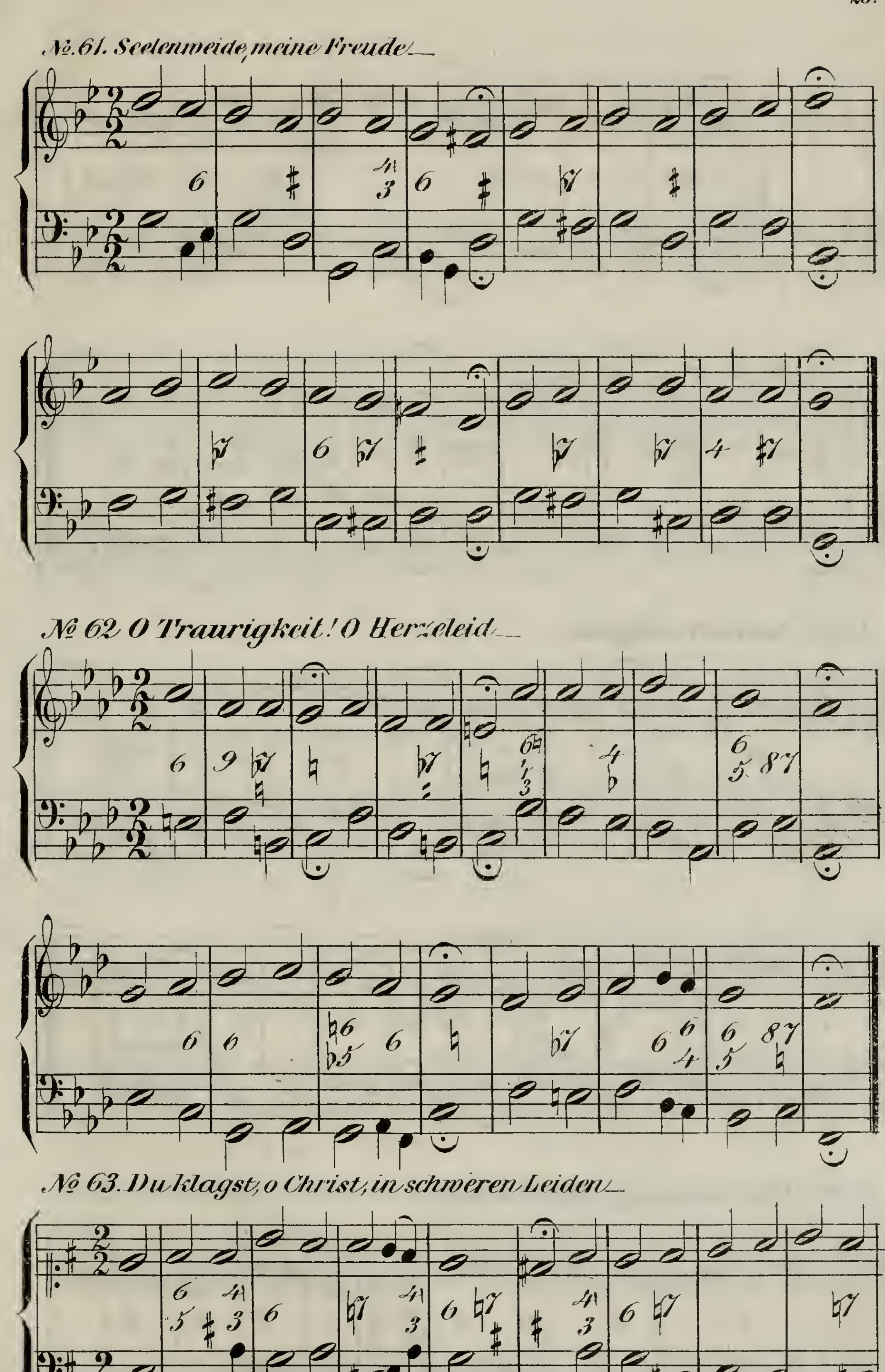
№ 55. Ach, bleib' mit deiner Gnade.
№ 56. O, daſs ich tausend Zungen hätte.
(Eigentlich F_dur)

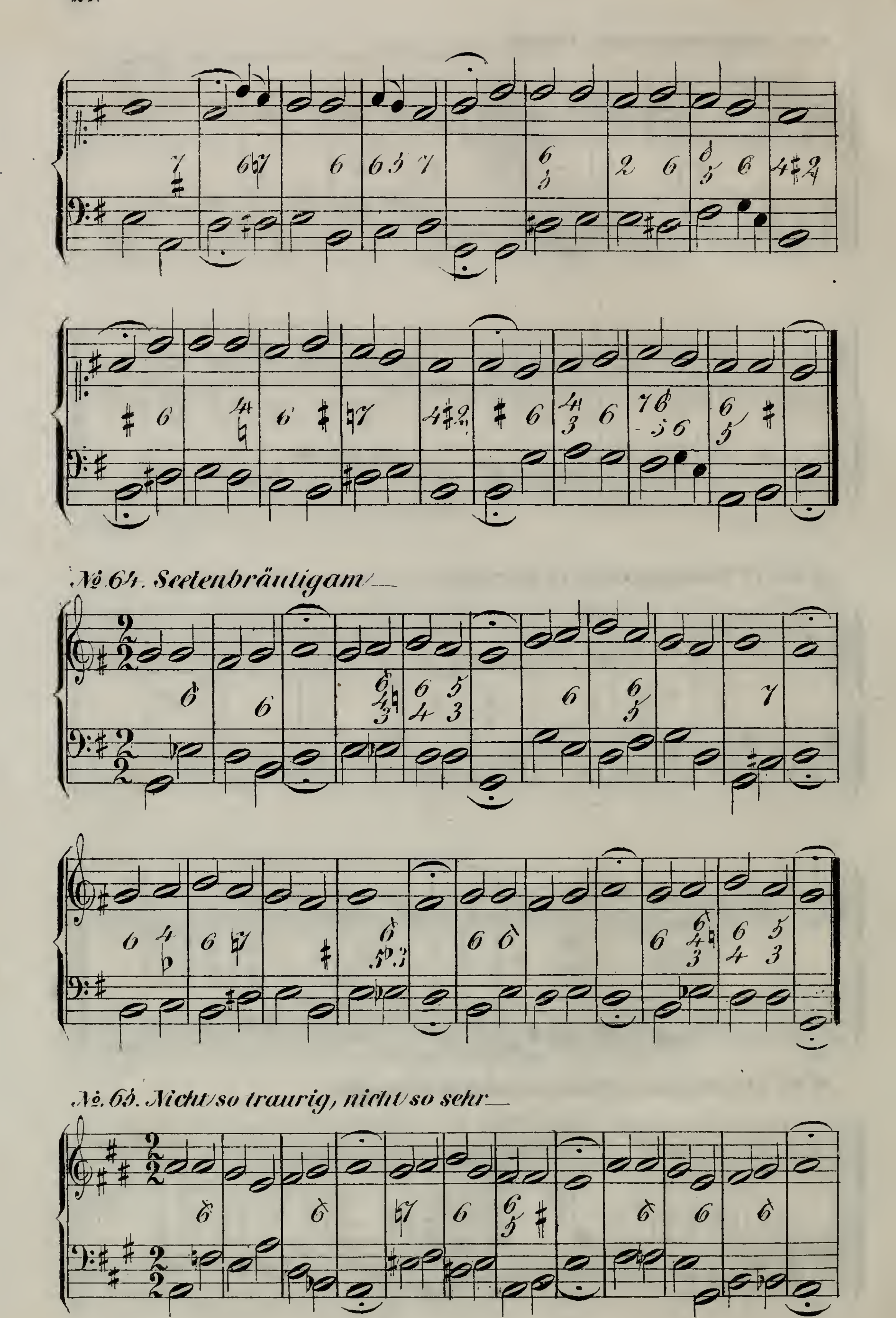

№ 57. Auf, auf, mein Herz, mit Freuden —
№ 58. Den Vater dort oben —
№ 59. Den die Engel droben —
№ 60. Herr, ich habe mißgehandelt —
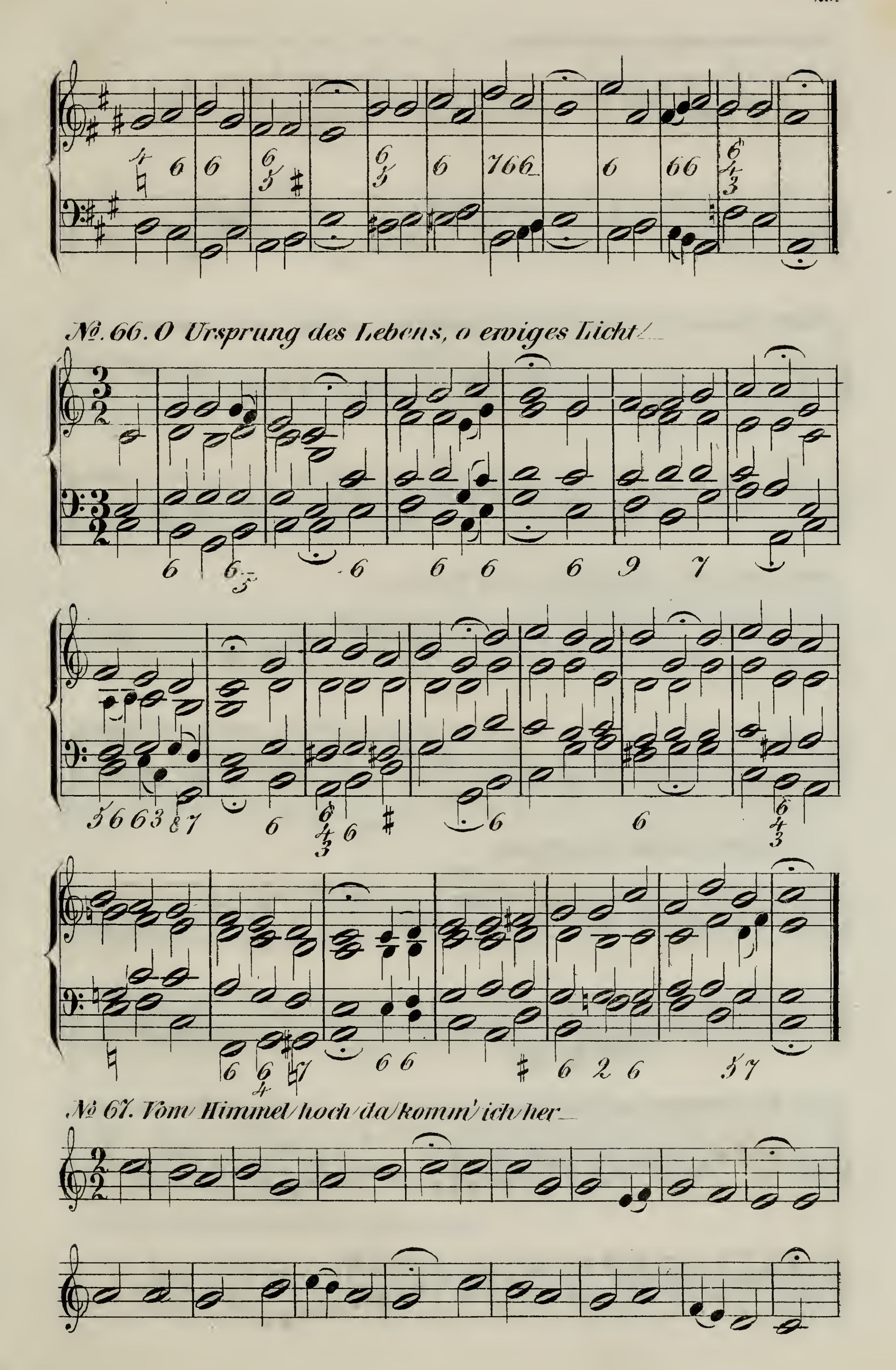
№ 61. Seelenweide, meine Freude.
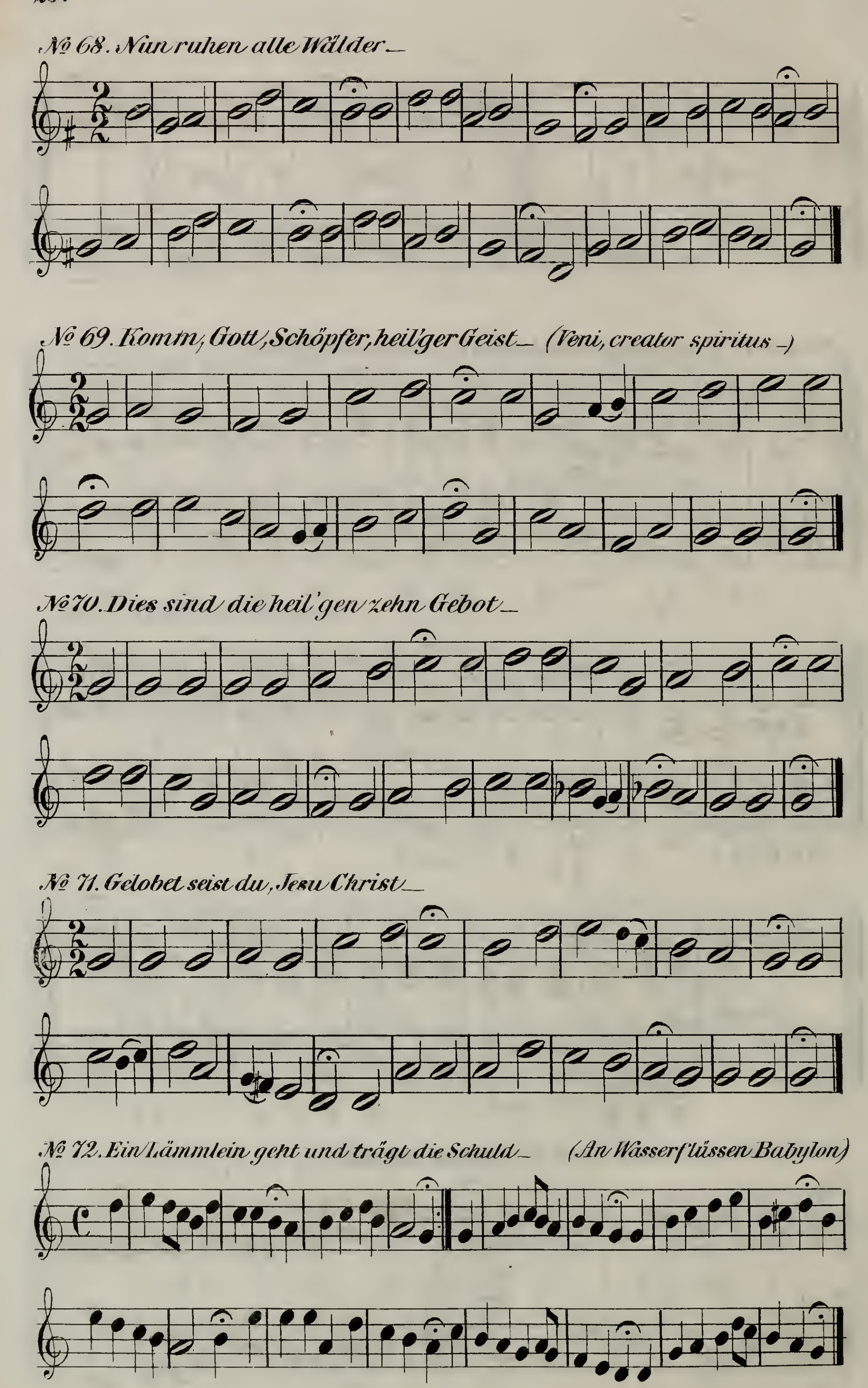
№ 62. O Traurigkeit! O Herzeleid.

№ 63. Du klagst, o Christ, in schweren Leiden.

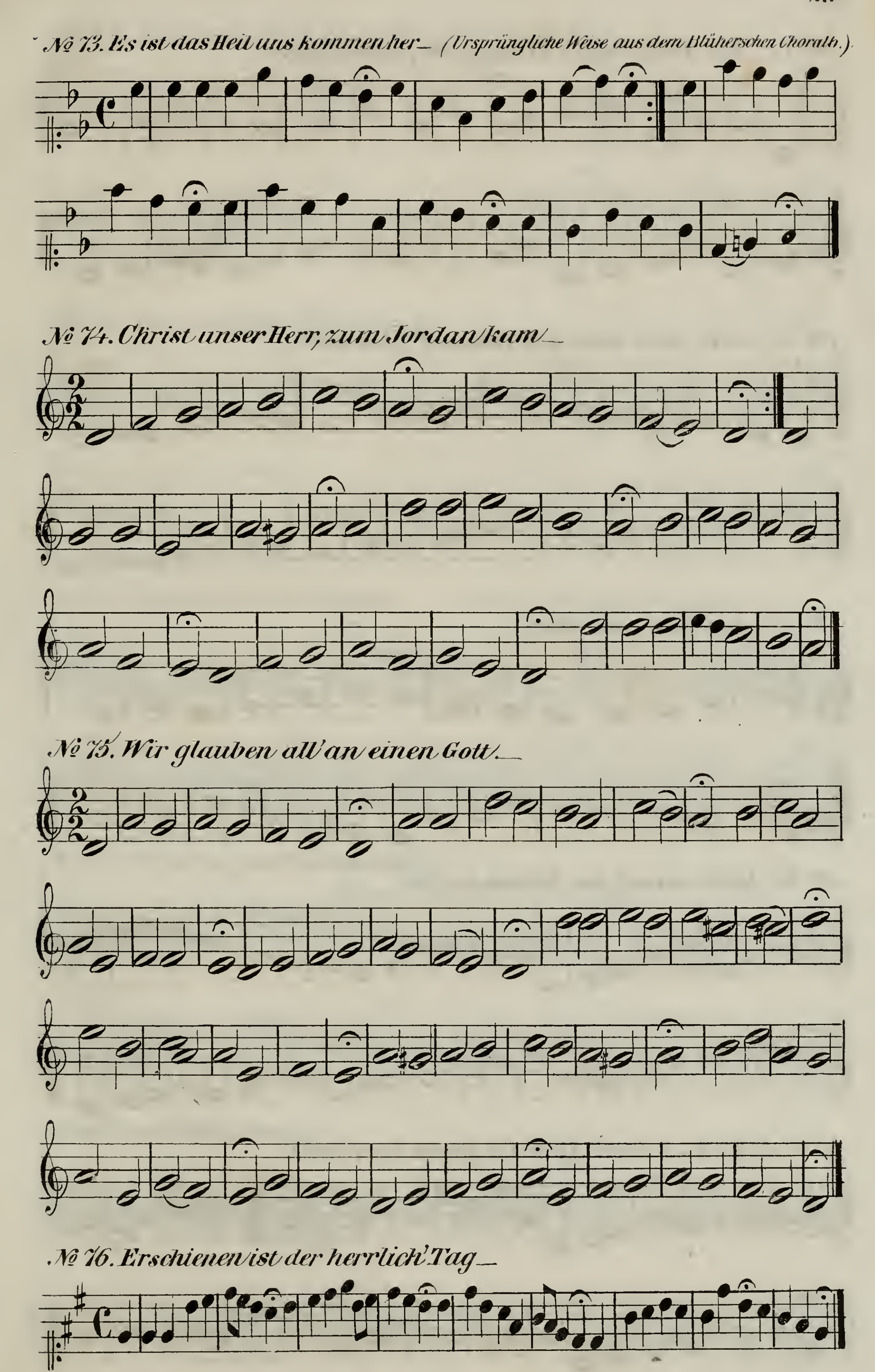


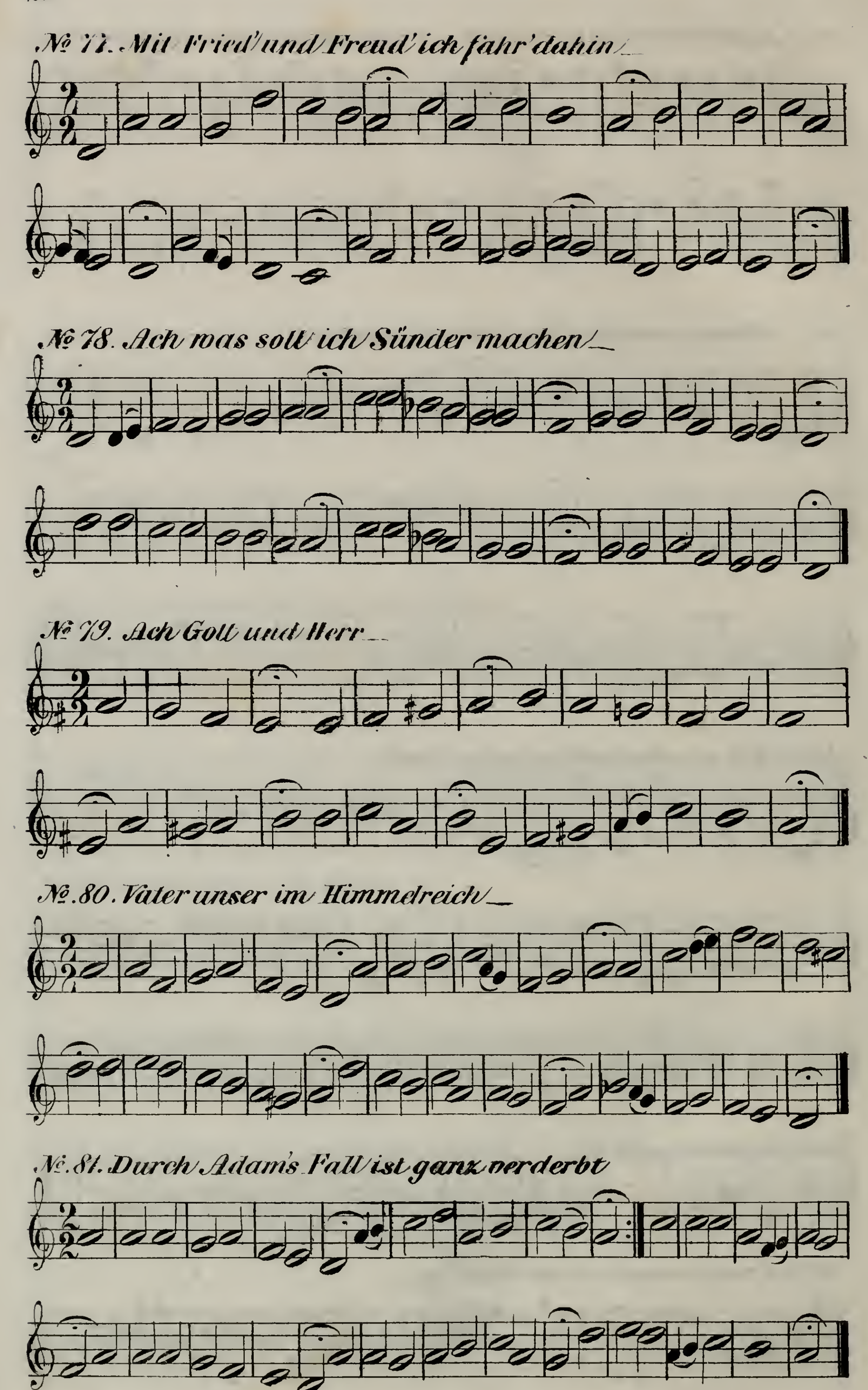

№ 64. Seelenbräutigam
№ 65. Nicht so traurig, nicht so sehr
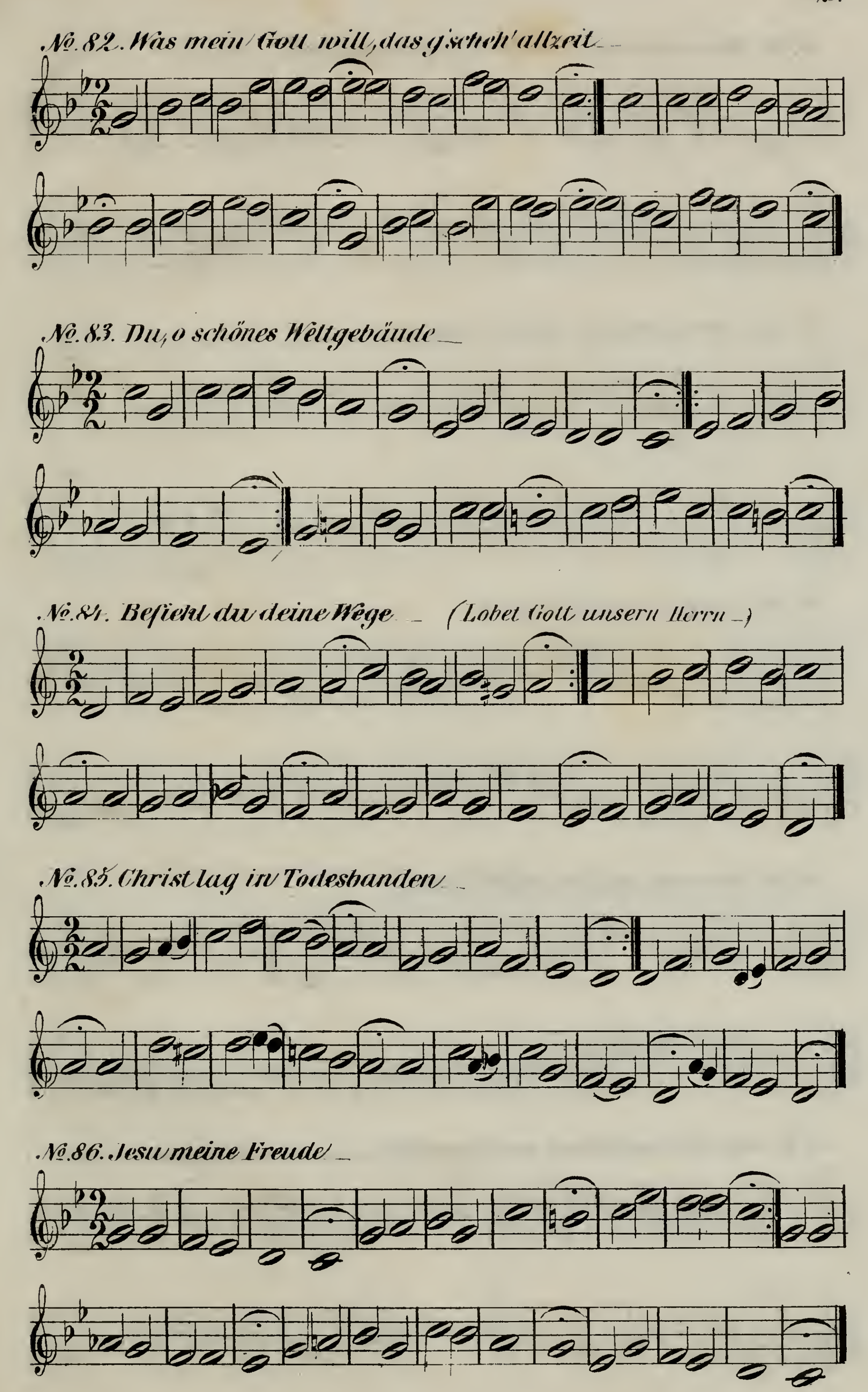

№ 66. O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht!
№ 67. Vom Himmel hoch da komm' ich her



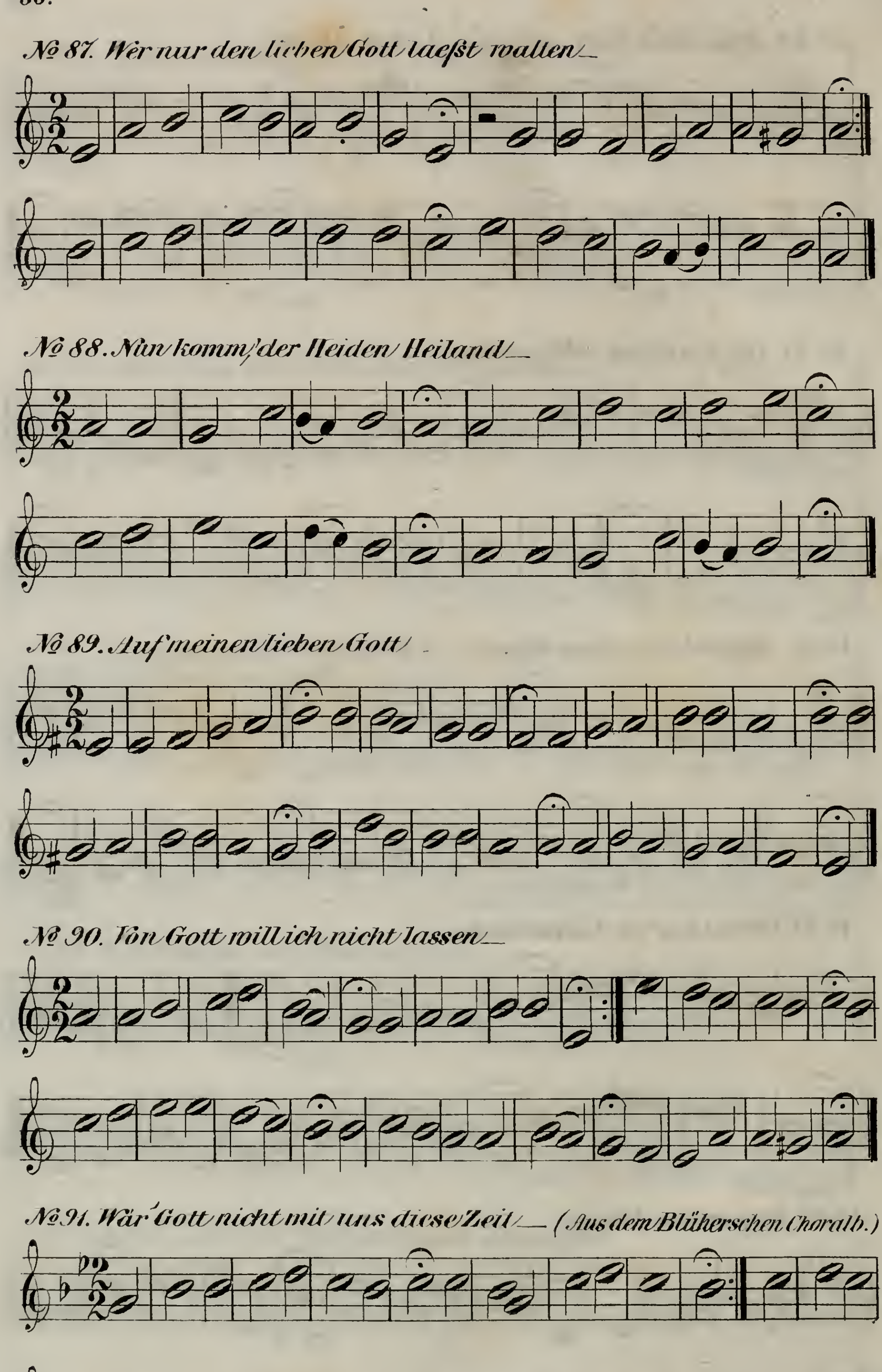
№ 68. Nun ruhen alle Wälder _
№ 69. Komm, Gott, Schöpfer, heil'ger Geist _ (Veni, creator spiritus _)
№ 70. Dies sind die heil'gen zehn Gebot _
№ 71. Gelobet seist du, Jesu Christ _
№ 72. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld _ (An Wasserflüssen Babylon)


№ 73. Es ist das Heil uns kommen her – (Ursprüngliche Weise aus dem Blüherschen Choralb.)
№ 74. Christ unser Herr, zum Jordan kam –
№ 75. Wir glauben all' an einen Gott –
№ 76. Erschienen ist der herrlich' Tag –

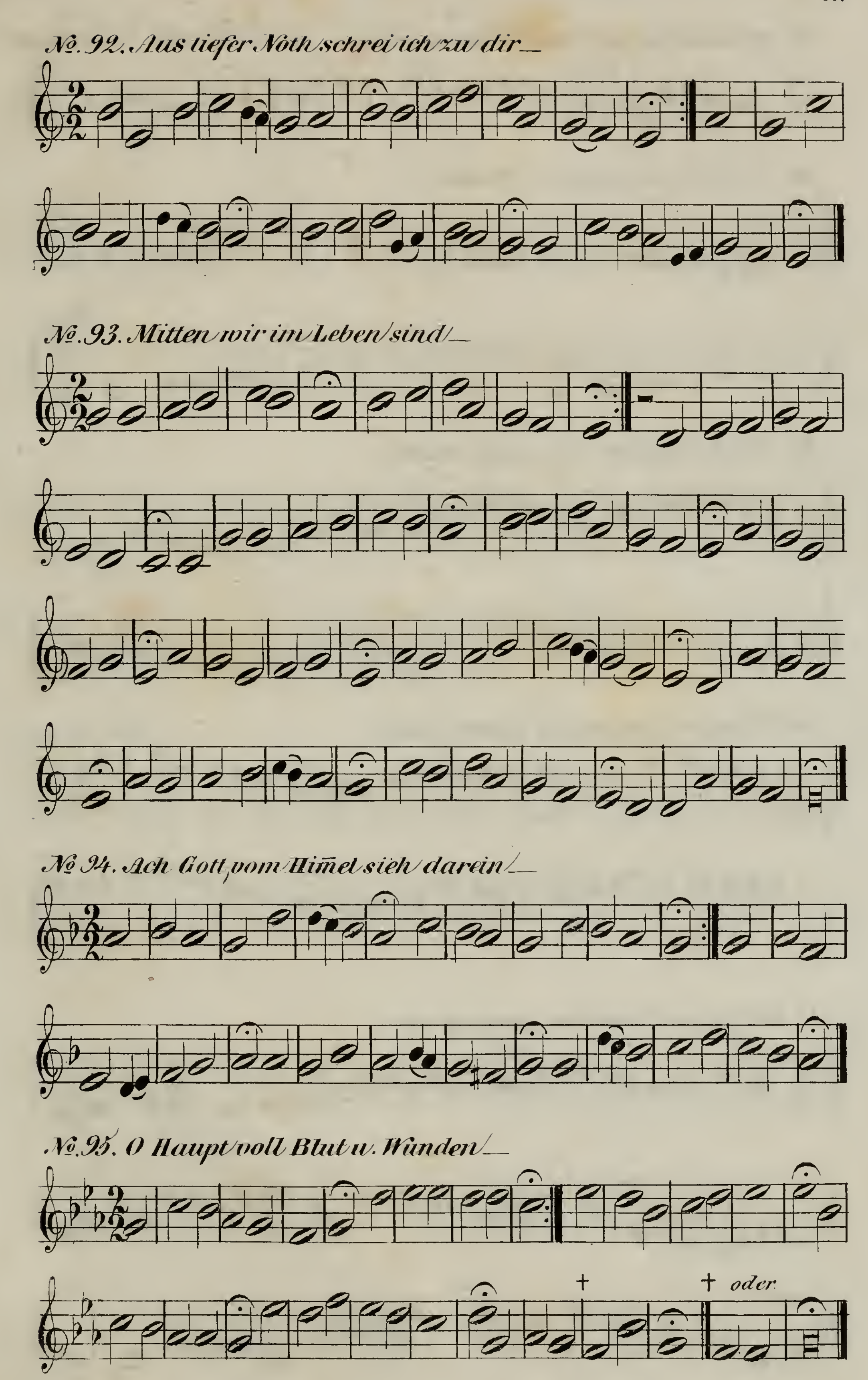

№ 77. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. _
№ 78. Ach was soll ich Sünder machen. _
№ 79. Ach Gott und Herr _
№. 80. Vater unser im Himmelreich. _
№. 81. Durch Adam's Fall ist ganz verderbt

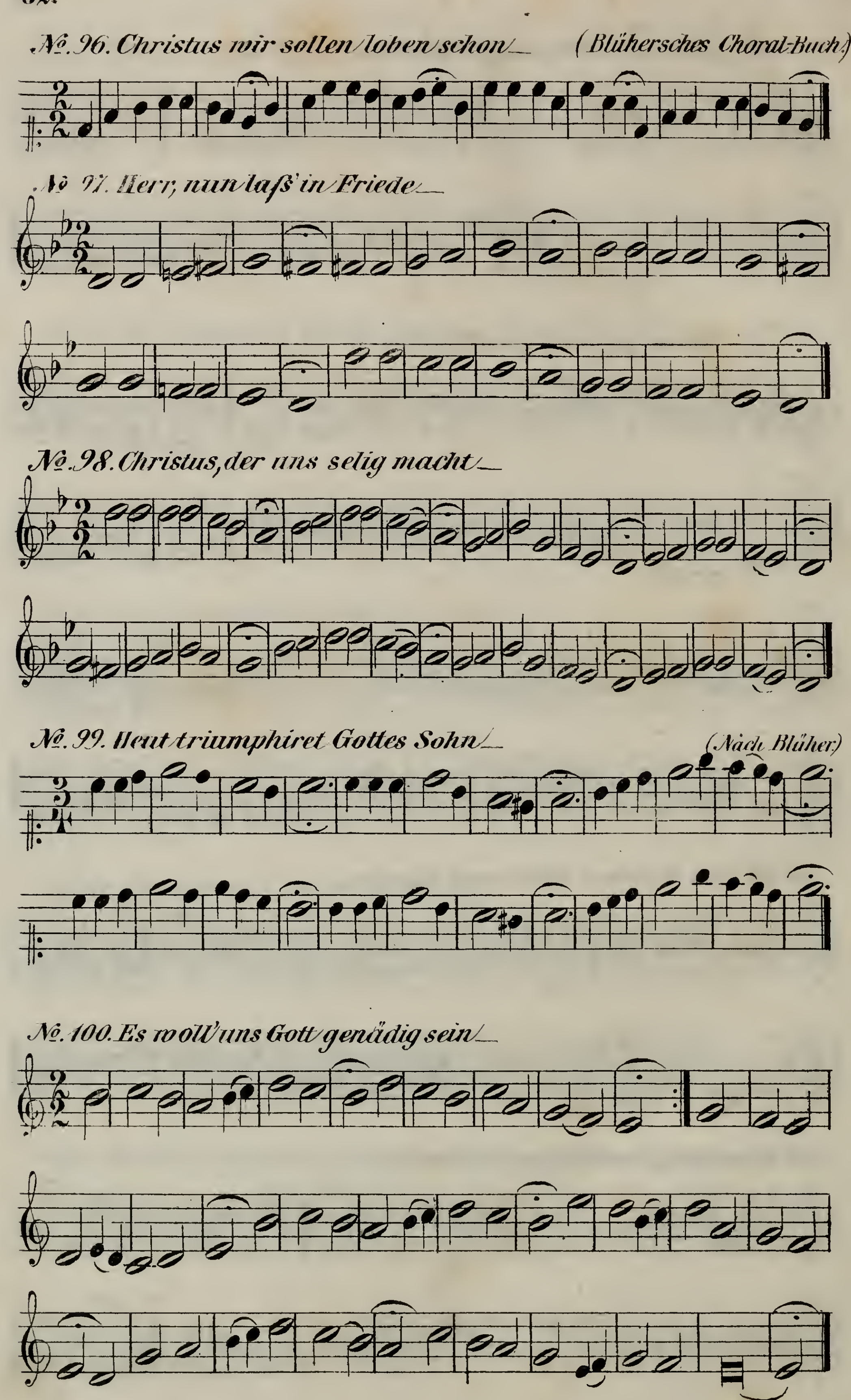


№ 82. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. _
№ 83. Du, o schönes Weltgebäude _
№ 84. Befiehl du deine Wege _ (Lobet Gott unsern Herrn _)
№ 85. Christ lag in Todesbanden _
№ 86. Jesu meine Freude _



№ 87. Wer nur den lieben Gott laeßt walten.
№ 88. Nun komm, der Heiden Heiland.
№ 89. Auf meinen lieben Gott.
№ 90. Von Gott will ich nicht lassen.
№ 91. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. (Aus dem Blüherschen Choralb.)


№. 92. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir _
№. 93. Mitten wir im Leben sind _
№ 94. Ach Gott, vom Himel sieh darein _
№. 95. O Haupt voll Blut u. Wunden _
+
+ oder.


№. 96. Christus wir sollen loben schon.
(Blühersches Choral-Buch)
№. 97. Herr, nun laß in Friede.
№. 98. Christus, der uns selig macht.
№. 99. Heut triumphiret Gottes Sohn.
(Nach Blüher)
№. 100. Es woll' uns Gott genädig sein.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22472 4077

